民國叢書

第三編

·60·

美學·藝術類

洪深戲劇論文集

洪　深著

戲劇論集

余上沅著

演劇漫談

袁牧之著

上海書店

演劇漫談

袁牧之著

No. 0815

1933,11,1,初版

1—2000冊

分店
漢口 杭州 開封 成都
南京 重慶 鄭州 汕頭
北平 廈門 蘭州 濟南
廣州 九江 洛陽 貴陽

總發行所 現代書局 上海四馬路

出版者 現代書局
印刷者 現代印刷公司
發行者 洪雪帆
著作者 袁牧之

演劇漫談

實價六角

本書據現代書局1933年版影印

序

自我演劇以來，也有五六年了，我演的戲不多，可是每次演戲都給了我不少關於演員的心得，這四十篇東西也就是我陸續積下的隨筆，原是不止這些的，至少還應該有一半以上的另碎東西，但因爲這幾年中生活的不安定，被我東丟西拋，少了不少去，加之滬戰時候江北司令把我許多存稿都包了碗和花瓶拿走了，於是又損失了許多。

這些東西大部都是關於演員的，那因爲我自己僅是個演員，不能有更廣的所知。

原先我有個心願，想完成化裝，動作和發音三

部關於演員技巧的東西，當作我幾年來努力於演員工作的清算，現在化裝術雖然已出版，但那後二者，在這一年來的戲劇空氣沉寂中就寫了也不會有銷路，不能換飯吃的稿子，像我現在的環境也不會有心去寫它，於是這個心願就至今沒有了。

不過，我還是要完成我預定的工作的，決不因沒有銷路就折了我的勇氣，我計劃中的"以演劇的方法研究演講"的長稿，便是這兩部東西的融合，雖然那裏是以演講爲主而以演劇居賓，但我也不會失了我的原意的，我還希望以後的演講人才都能爲演員，那末戲劇運動也許可以進展得快些。

至於這裏的四十篇東西，不過是拾遺，是隨筆，是漫談，還請讀者的希望不要太高了。

一九三三，二，十四。

演劇漫談

目錄

1·四演酒後而未得成功……………………………1
2·不同的角色和不同的自己 ……………… 11
3·製造縐紋 ………………………………… 15
4·舞台情人 ………………………………… 21
5·Climax ………………………………… 25
6·我想試一試觀衆是否愚蠢的?…………27
7·演員的目光 …………………………… 31
8·想做愛迪生 …………………………… 33
9·從獨角戲多角戲談到兩個角色
演底戲 ………………………………… 39

10·笑與哭 ………………………………………… 45
11·打倒提示人 ……………………………………… 49
12·關於父歸的長子 ………………………………… 53
13·Accidents ………………………………………… 59
14·小聰明 ……………………………………………… 65
15·對照與調和 ……………………………………… 69
16·接受批評 ………………………………………… 79
17·演劇技巧應當適合外行或內行?……………83
18·狗的跳舞中的翟漢禮 ………………………… 87
19·Center of stage ……………………………………101
20·加作料 ………………………………………………105
21·讀詞與標點…………………………………………109
22·過火與不及…………………………………………115
23·帶戲上場與帶戲下場 ……………………………119
24·俄國大菜館………………………………………… 121
25·演劇的先生…………………………………………125
26·再論沒有自己………………………………………131

27. 粗線條與細線條……135
28. Hard action 與 soft action……139
29. 動作與讀詞的難易比較……143
30. 趣劇喜劇與悲劇……147
31. 正派與反派……149
32. 舞台與銀幕之難易……153
33. 老太婆是否可以男人扮？……155
34. 關於妒的不夠酸……157
35. 觀衆的注意……163
36. 經驗和觀察……169
37. 我們爲什麼要化裝？……173
38. 自己化裝和別人化裝……177
39. Artist 與 artisan……181
40. 天才到底是什麼？……183

插圖

1 “怒吼罷中國”中的老船夫

2 “五奎橋”中的周鄉紳

3 “文舅舅”中的文舅舅

4 “狗的跳舞”中的霍演禮

5 其二

6 其三

一

四演酒後而未得成功

酒後是丁西林編的獨幕短劇，原先是蒐集在"一隻馬蜂及其他"的集子裏，現在該書絕版，又蒐集在"西林獨幕劇集"中。

酒後這劇本曾受象牙之塔裏的雅士們極力地歡迎；也曾受十字街頭上的同志們極力地唾罵。

然而，在喜劇的編著技巧上講，中國的劇作者中是沒有再能勝過西林的了，尤其是他的酒後，他對於詞句的周密簡直不容增減一個字，而且上演的舞臺性又十分豐富，雖然他不是個舞臺出身的人。

在理，像酒後這樣的戲，僅十五分鐘至二十分鐘的場面，已夠便利演員了；角色又少僅三個角色，極便於演習；劇詞又生動緊湊，不致使觀衆厭煩；動作表情又處處合理毫無牽強，易於表演；像這樣的戲，照理是再便宜了演員沒有了，然而我眞慚愧，我七年中先後和四個不同的女角演了四次，竟沒有一次我自認是成功的，若把我這四次出演酒後來加以自判，我想多少是可以證實：——

1.酒後雖是一齣小戲，然而要演它成功卻也有不少難處。

2.觀衆的說好是不確的，有時會害了演員的上進。

3.演員的生活經驗與演劇之密切關係。

同時，因了以上三點的證實，可給一般拿演戲看作輕易的演員們一個很好的警告。

我且把那幾次的出演前後分述於下：

第一次，是民國十五年，在上海，共演六

塲，和顧震女士合演。

第二次，是民國十七年，也在上海，共演兩塲，和李瓔女士合演。

第三次，是民國十九年，在南京，共演三塲，和王瑩女士合演。

第四次，是民國二十一年，在寧波，共演四塲，和黃耐霜女士合演。

第一次的出演，是辛酉第三次公演，那時我還祇十八歲，從未與女性們交接過，竟連和女性一同配戲，也還是第一次，雖然經了幾次排演以後，和顧女士已漸漸地熟了，然而總有些羞怯；而且，那是我很淸楚地記着的，我那時還這麼想，祇要彼此把戲排練得熟，彼此的感情是無需得連絡的，竟還害怕男女間一有感情便要發生什麼不幸似的。

因了這樣，我是拚命地祇着重於技巧，我記得從開始排演到上演，中間有三個多月的距離，在那三個月中，我竟沒有隔兩天離開劇本過，不但把自

己的劇詞念得爛熟，連別人的也能倒背過來，對於動作的預備更其瑣碎得要命，連眼睛怎樣看，手指怎樣動，也都註在書上，那本書竟摺得比秀才先生的論語孟子還要爛，註上的字比螞蟻還要多。

結果，在出演以後，人家也看出了我的用功，說我是演得成功了，我呢，糊糊塗塗也以爲是眞的成功了。

第二次出演是我二十歲那年的八月中秋，那年我在三月裏死了母親，自我母親死後，我祇有一個姊姊和一個妹妹是我最親愛的人了。可是姊姊的年齡大我一倍又半，妹妹又因自小少讀了書也和我像不是一時代的人似的，我因了孤單，便想到了伴侶，果然在暑假裏的一個際遇，相識了李瓔，一個二十歲的熱情青年，和一個十六歲的早熟姑娘，又加彼此都是零丁孤單，所以不到兩月，已打得火熱了。

李瓔是辛酉一般同志自小所認識的，但我們

的相識卻瞞了他們衆人，可是在他們看了戲以後，他們到後臺來跟我們倆握手說，“祝你們倆成功”，從他們的臉上，我看出了他們的話不是光指我們的戲說的，他們的話是一句雙關語 Pun，他們是還祝我們別的成功於未來。

在後，我便自己這麼想，“他們怎會看破我倆的秘密的？”對，我確信了那一定是我們在台上，不知不覺地露出了眞愛了；同時，我又回憶起第一次的出演，雖然在技巧上把戲維持了過去，但是我竟連一點愛的表示都沒有，簡直不像一對互相熱愛着的小夫婦。我想起了眞覺得又抱憾，又慚愧，可是爲什麼第一次的觀衆看不出我們中間沒有愛而騙我說是成功了呢？

因此我不信任了觀衆的批評，就連第二次的觀衆的批評我也不再信任了，我重復把酒後的劇本細細地研究了一下，畢竟是被我找出了第二次觀衆也沒有告訴我的東西。

我那次研究的結果，看出了酒後要演得成功，在內心須有兩把火：——

第一把火是愛火——如其彼此不是這般愛，就不會有這一場的戲發生。

第二把火是酒火——如其彼此不喝這些酒，也不會發生了這場戲。

所以我自認第二次的酒後我是成功了一半。我那時極想有第三次出演的機會，再燒一把酒火在我的胸中。

第三次的出演，是聯合劇社旅京的公演，那時李瓔已和人結了婚，雖然我是很了解她環境的不得已，然而當時卻非常的痛苦，曾大大地醉到了一次，醉後的味兒那便是生平第一次嚐到。

愛的經歷，酒的味兒，我都已有了，我自以爲這第三次的出演是準可完全成功了。

結果，第二次出演成功了的愛火，在第三次的出演中依舊還有着。可是第二把酒火怎樣呢？因爲

要維持劇中人的瀟灑，尊嚴，不能像一個水手樣地東斜西倒，酒意祇能蓄在內心，於是表演就比較困難。當時我是存着這麼個心，假如我一見王瑩女士的頭髮，便當想到一個酒字，假如內心有了"酒"字，自然會暗暗地流露酒意的。可是結果如何呢？結果觀衆們說：

"酒後確乎有酒意。"

誰知觀衆又欺騙了我，倒是朱之倬先生在他的評文裏說：

"酒後開始有酒意，到後不知怎地不見了…"

"呀！多毒的眼呀！"我讀後驚訝地自語着，我在開始也不過自己心內存一個酒字，並無怎樣在外表上表出，後來我確是不知何時忘了那個酒字，於是心內便沒有了酒字。雖然這僅是我內心少了一個字的存在，然而多毒的朱先生的眼，直看到了我的心。

所以這第三次的結果，我自認是成功了四分

之三弱。

第四次的出演，是今年春末夏初，我在寧波青年會攪有聲電影院，因爲賣買不行，請了電影明星黃耐霜等來登臺表演啼笑姻緣，在兩天四場的演出以後，我看出了耐霜女士的天才了，同時我突的想成功酒後的餘下的四分之一，便要求她的同意，承她答應後，我們便連夜地排練起來了。

在上演前，我喝了玻璃杯的四半杯高粱酒，而在上臺的時候我反竭力抑止不讓露出酒意來，這樣，我以爲正合劇中人的醉了還不肯認賬的個性。

演後的結果，觀衆中有人說我和黃女士配戲是醉翁之意不在酒後，是另有目的的，怪，我認識她祇有兩天，那有這麼快？寧波的觀衆似乎太不了解了愛，但他們能打戲裏看出這一點，他們倒又不是不了解愛的。

反正，這可以證實我第一把火還依舊成功是無疑的。

對於第一把火，我敢誇口說，在現在，無論任何戲中，祇要劇本需要，無論那個女角，祇要不醜得使觀衆不同情，我都可以演得使觀衆懷疑我對她是另有着目的，關於這一點我在舞臺情人那篇文章裏講得很詳細。

然而，第二把火呢？第四次是否成功了？酒後中的酒意是較“狗的跳舞”及別的戲的酒意要難演，因爲這裏不是單純地表演醉，是要表演體外不露形跡的體內的醉。

這次，以我狹小的酒量喝這些酒，實在是醉了，可是因爲要合乎劇中人的個性，雖然兩脚騰雲般地輕，我反格外當心地維持瀟灑的態度，使外形不露出酒態；那末，旣如此，第四次該完全成功了？

是的，這次卽使是朱之倬先生也會被我騙過了，可是他沒有在，要是他在了而眞的說我是成功，那我眞要愧得無地自容了。

這也算是成功了麼？這祇能算觀衆累次欺騙了我，是我欺騙觀衆的報復。

對於戲，可以說這次沒有演壞；對於我個人，我可太對不住我的心了，要是表現酒意得借助眞的酒，那末表演自殺得借助眞的刀和鎗呢？

這樣還是個演員嗎？眞眞的成功要不借助於酒而表現這一點——內心的醉而絕對不流於體外的。

慚愧！七年，四次，十五場，還依舊不能得到自己的良心說一聲成功，慚愧！　一九三二，七

最近（民國二十一年秋）應道路協會之請，我又演了一次酒後，這應該是一個很好的機會使我完成我的願望了，但是結果我卻一點沒有加以工夫，敷衍了事，那因爲我對於這一類茶餘酒後的戲劇已沒有了那樣濃厚的興趣，而且這次出演也完全是因爲時間匆促不及排練新戲拿來湊個數的。

一九三三，二

二

不同的角色和不同的自己

曾見一本書上說：

"意大利的杜絲 Duse 在不同的戲中是不同的自己，俄國的契可夫夫人Mrs. Chekhof 在不同的戲中是不同的角色。"

這句話使我怎樣也不能懂，怎樣叫"不同的角色"？又怎樣叫"不同的自己"？

如其是化學的疑問，早被我滚他媽的丢開了，因爲是戲劇的，更其是關於演員的，所以死也要知道到底這兩點是怎樣的分別，而且是那一點好。

我研究很久，還是不能有解答。

後來，那還是有聲片未曾開演以前，一位朋友問我對於外國的明星我最喜歡那幾個，我回答說：

“John Barrymare 是我所最佩服的，次之是 Emil Jannings 和 Ronald Colman。”

“你的意思是 Barrymore 比他們好？”他問。

“對。”我說。

“那麼那倆個是那一個好呢？”他又問。

爲了要回答他這個問，我便把他倆作一度地比較，突的我在那個朋友肩上很重地拍了一下說：

“有了！”

“什麼事？”他摸着他被我打痛的肩膀，莫明其妙地問。

我說我是解答了我很久不能解答的疑問了；我知道了契可夫夫人的表演定和 Jannings 一個樣，在不同的戲裏是不同的角色；杜綵的表演定和 Colman 一個樣，在不同的戲裏是不同的自己。

如其我這解答是對的話，那末我願效法契可

夫夫人的一派，我最喜歡在台上把化裝，發音，動作都脫了自己而變成劇中的角色。

一次，在喜酒席上有一個人把我當怪物似地仔細端詳地看，原來他曾看過文舅舅而有人告訴他我是演文舅舅的演員，所以他像個偵探似地在我身上想找文舅舅的痕跡，其實是早已沒有了。

三

製造縐紋

縐紋可以製造似乎太新鮮，然而有事實證明這不是句戲言，而的確是可能的。

是五卅慘案以後，每次搭電車總遇見了外國兵，我無意識地老呆呆地向他們臉部作種種觀察和研究，我發現了他們笑起來，每人的左頰或右頰都有一條深深的縐紋，從面頰的中部延長到下巴的邊上，看去很增加了他們笑時的可愛。

在家中，鏡子是我唯一的伴侶，我每天幾次地對着它笑，對着它哭，對着它做種種的怪臉，若是被我發現了別人臉上的特點——不問是美的或醜

的——我都要問一問鏡子，我自己有沒有這一點。

我這一種怪癖多少有些類似女子愛照鏡子的心理；然而多半，卻因爲我是個演員，爲要習練我臉部的變化。

自從發現了外國兵笑時大半都有着那一條縐紋，我又照例地去問我的鏡子，我臉上有沒有？

我對着鏡子笑，用種種的方式笑，結果是怎樣也沒有這一條縐紋。

後來我發儍似他在我左頰上捏，散步的時候也捏，和人談話的時候也捏，躺着思索的時候也捏，這樣地捏了一天，第二天成了習慣。不期然地並沒有腦子的命令手自己會到臉上去捏，像一個長鬍子的人摸鬍子成了習慣一個樣。

第三天，我又在鏡中看見了我自己的笑，笑時我的左頰上已和外國兵同樣地有了一條縐紋了。

我把這件奇事告訴了朋友們，朋友們的表情都沒有我一般興奮，我引爲很失望。

一星期後，是遠藩君（辛酉劇團的演員兼燈光。）對我說，他也捏出了一條來，我聽了不但不妒忌我有的東西也給他有了去，反高興得和他握手叫同志。

遠藩的一條不知現在有沒有消失，我的一條是至今還在着，並且我還任人參觀很公開。

× × ×

在生理學上，皮膚呈現縐紋的原因大概有三點：

1.多思想多勞力皮脂腺不夠營養，使皮膚失了常態的緣故。

例如思想家勞働者較旁人多縐紋。

2.老來肌肉消瘦骨縫收縮，使皮膚寬弛而成了摺縐。

例如老者多縐紋。

3.依着肌肉的絲流多摺縐，使皮膚習慣地呈現了縐紋。

例如多哭者的鼻旁縐紋，多思索者的眉間縐紋。

觀以上的三點，可知我的那條縐紋的釀成是生理上的第三個理由，由此推想，祇要順肌肉的綠流，當可自己製造更多的縐紋。

× × ×

在演員，縐紋是他面部表演的大部的資產，像：

John Barrymore 兩眉間的獨條的縐紋（這是至今我還沒有見到第二個人有，普通都是兩條的。）是表演了他的深刻。

Adolphe Menjou 的鷹爪似的外眼角縐紋，下眼圈縐紋，鼻旁縐紋，和嘴角下拖的兩條短縐紋，合起來表現了他的老奸巨滑。

Ronald Colman 的眉間兩條，和這兩條對上的三條橫縐紋，幫助了他的眼睛表現了他的深情。

Charley Chaplin 的嘴角上，鼻旁和兩個外眼

角上的縐紋，幫助了他的眼睛和他的牙齒，成功了慘笑。

×　　　　×　　　　×

既然製造縐紋在生理上是可能的，又加之縐紋是演員面部表演的資產，那麼一個演員是該在可能範圍內在自己的臉上多製造縐紋。

並且還要有兩種的練習：

1.會運用——Charles Farrel 的臉上有滿面的縐紋，然而觀衆並不說他老，還覺得他 Charming，便是因爲他會運用。

2.會隱藏——Emil Jannings 能從一個三十幾歲的中年變到八九十歲滿面縐紋的極老的老年，那便是他先能把縐紋全部隱藏，在需要的時候，再一點點顯露出來。

四

舞台情人

導演者有利用一對情人來扮演劇中的情人。

演員們有因了劇中做了一對情人眞的成了情人。

但這都不是這裏所要談及的，這裏要談的是舞台的情人。

舞台情人是不管他們先前是不是情人，也不問以後可能不可能成爲情人。

舞台情人是一對男女演員，扮演了劇本中的一對男女；而這一對男女在劇情中是一對情人，他們要演成一對情人，使觀衆相信他們是一對情人。

假如舞台情人定要選擇一對本來的情人來扮

演，這事未免太過難；定要選一對以後有相愛可能的男女來扮演，也未免太過難。

演員之所以爲演員，便是要把假的演成眞，所以卽使是素不相識的一對，或兩相厭惡的一對，若扮演了情人，就得演像是情人。

這事有時似乎非常的困難，我曾幾乎和一位麻臉的小姐扮演一對舞台的情人，後來因了她病了，所以換了角色了，但是，若眞是她扮演，她的麻臉可以用油彩瞞過了觀衆，然而可怎樣也不能瞞過了我，當我向了她的臉對她說：

"你是多麼美麗呀！"

當我這樣說時，我許會感到好笑吧？

可是，契可夫有一句劇詞說得對，人們常對一個不好看的人說她有好看的頭髮或別的，對，一個不好看的人許有好看的髮，許有小巧的唇，許有玲瓏的眼，許有健全的體格，許有豐滿的胸膛……

對了，舞台的情人們，抓住你對方身上你所最

愛的一點，把這一點漸漸地放大，放大，放大，大到你迷醉了這一點，要想接觸這一點，或甚至要有佔有這一點的野心。

如其排演的時候是這樣，上演的時候就自然地幫助了情感，至於出演的以後，那就可以把對方的缺點來放大，大到厭惡了對方，要是這缺點的大罩不過那美點的大，使你眞生了愛，那末不妨就眞的愛，結婚？失戀？都隨便，祇要你把舞臺情人演成功，不要失了舞臺的戀，因爲你是個演員，你將永在舞臺的懷抱！

美點每人多少有，缺點也每人多少有，我曾幾次在排演期中把對方的美點放大過，又在上演的以後把對方的缺點來罩過她美點。

這是不道德的，也許有人會這樣子罵我，然而我可不曾讓她們知道過。她們祇知道我是演戲的認眞。

五

CLIMAX

Climax 是頂點，便是全劇緊張的最高點，多幕劇裏有頂點，獨幕劇裏也同樣有頂點。

平常多幕劇的頂點，大概在最後一幕或最後的前一幕，不能有一定，不過至少總在全劇一半的以後，不會在一半的以前，這是我敢這樣說。

獨幕劇的頂點，有在最後將閉幕的時候，也有在全劇出演了四分之三的時候，不過同樣是不會在全劇半數的以前。

從劇本中尋找 Climax 的方法並不難，祇要抓住全劇最緊張的 Struggle 便是 Climax。

論劇者要懂得 Climax，編劇者要懂得 Climax，導演者要懂得 Climax，批評者要懂得 Climax，並且，演員也要懂得 Climax。

對於演員和 Climax 我要說的話是：

平常所說的 Climax，是指全劇的 Climax。

而我說演員的表演也有着 Climax。

在全劇的 Climax 中在場的演員我以爲是比較主要的角色，所以全劇的 Climax 也便是這些演員表演的Climax。

在全劇的 Climax 中不在場的演員，他們表演的 Climax 便是他們所有表演中最較重要的一點，換句話說便是他們最能給觀衆以深印象的一點。

如其，演員在他們表演的 Climax 中不能演好他們的戲，那末他們其餘的戲就更難給觀衆以深印象。

六

我想試一試觀衆是不是愚蠢的?

有很多人說:“觀衆是愚蠢的。”

我很有些相信,但是我自己沒有證實總不敢確信。

常想用一種方法來證明,可是自己在臺上演戲的時候,是根本沒法再知道觀衆怎麽樣,在臺下看別人家演戲的時候自己做了觀衆之一了,卻又覺得自己比演戲的時候更淸醒更聰明,一點也不愚蠢,看看同場看戲的觀衆們也像跟我一個樣,並沒怎樣愚蠢的表現,因此我反更不能明白了。

後來我想,要知道一個人的愚蠢不愚蠢祇要

愚弄他一下，看他知道不知道，同樣地我便想愚弄一次觀衆，試一試他們是不是愚蠢的？

那方法是演一齣英文的短劇，先告訴他們這是齣悲劇，幕啓的時候，便有幽靜的梵啞令在演奏，佈景是灰色的，道具是深色的，燈光是暗澹的，總之一切舞臺的裝置都是促成觀衆動悲感的。

演員祇有一個人，他開幕時便伏着哭，後來他自言自語地說話了，他說的滿口是英文，又加之哭着說，所以臺下一點聽不懂他說的是什麽，他似乎帶一些瘋態，他似乎傷極了心，他哭得不成樣，他要用眞感情來表演，他演得涕淚都直流，再加之梵啞令的悲調陪襯着。

大概十五分鐘的模樣，閉幕了。

在出演的時候，臺下要有人調査觀衆靜不靜？是否在竭力想聽懂臺上的劇詞？有沒有騷擾？有沒有人哭或掉淚？在閉幕以後有沒有拍手聲？

當閉了幕的不一時，再把幕啓開來，演員先告

訴觀衆劇詞都是些代數，幾何，物理，和化學上的公式，接着在同樣的舞臺裝置下，用同樣的音樂。同樣的情感和動作再表演一遍，祇是把劇詞個個讀清楚。

這次的結果，看觀衆是否當作喜劇看而笑。

由這兩次的試驗，便可知道觀衆到底是不是愚蠢？

七

演員的目光

當我第一次演酒後的時候，每一句，每一字該怎樣的動作都註在劇本的邊上，尤其詳細的是目光。

我覺得一個演員的目光是定得預先有一定的目標的，在劇本的每一句，每一字都得有，而且不能隨便的移動。

演員不能以爲眼珠這樣小的東西觀衆不會過分的留意，誰知觀衆就最留意演員的眼珠。

假如，不是說笑話，一個演員在某一句上預定把目光留着末一排的第十號位子的，到那時他果

眞望着那裏了，他看見那裏坐的是一位年輕的男子，同時，他眼睛中望見那位男子邊上第九號位子上坐的是一位年輕的女子，他爲了某種的動機想仔細一看這女子，把目光從第十號移到了第九號。假如僅這樣，僅移一個位子，而且是末一排上的一個位子，觀衆便會覺得了，至少，我敢賭咒，那位第十號上的男子他是覺得了。

這不是說笑話，是我有過證明才敢這樣說的。

可是，別誤會是我在臺上那樣做，我可從來不這樣的，是我曾坐過末一排看別人的戲，有一個演員先是望着我，由我身上把目光移到我隔壁的人（不是女子）身上，被我看出了的。要是是我在臺上這樣了，我怎能確信那位男子會覺得呢？這一點是我得鄭重申明的。

八

想做愛迪生

愛迪生對於科學有不可言狀的興趣，才使他到死還不倦地鑽在試驗室裏發明種種的東西。

我曾這樣想，我對於戲劇也有着不可言狀的興趣，我也應當在舞臺技巧上有一些發明，貢獻給戲劇界。我這樣想後便時時留心而思索，果然，我是有了件發明了：

是沈頌芳（辛酉的道具管理。）請吃飯，邀了朱穰丞（辛酉的導演。）和我，我們一同去赴約，在路上，我突然要小便，就走入一條髒的小弄去，那裏的牆脚上都是黃綠色的小便的痕跡，更不堪的是

一股充鼻的臭味，我幾乎將窒息，直等我逃出了弄堂幾分鐘以後，還沒有回復過平靜，我的鼻子眞受了個莫大的刺激。

但正是從這一個刺激，使我有了件發明，我便對我們的導演說：

"現在的戲劇還祇是聽覺和視覺的刺激；將來的戲劇定要加上嗅覺的刺激。"

我很得意地把我的發明告訴他，自然這發明是還未完全的成熟，當然還要計劃到怎樣利用味來刺激觀衆的具體的方法，那時不過先告訴他一個綱須，我以爲他一定會嘆服，誰知他卻對我說：

"已經有了，是德國的大導演家萊因哈特(MaxReinhardt)，在他的Miracl戲裏，用一種香氣來刺激觀衆。"

啊！我嘆服了萊因哈特的聰明，他能想到用香來刺激觀衆的嗅覺，我可祇想到臭，還不曾想到香。

× × ×

因了利用嗅覺已經被人先我發明了，我便再由此推想到皮膚的感覺，也許在這點上可以有什麼發明，我這樣想。果然，我又有了發明了，我立刻跑到朋友們面前去商量這是不是可能的，我把我的發明告訴他們說：

"戲劇由聽覺，視覺進化到嗅覺還不夠，將來的戲劇一定還要進化到皮膚的感覺，在劇場中要裝着熱氣和冷氣兩種管子，假如第一幕是暑天，把熱氣放出來，使觀衆熱得扇扇子，第二幕如其變了幕雪景，便把熱氣關了去，放出冷氣來，令觀衆冷得要發抖！"

我得意地說着，我知道這次是不會再給萊因哈特搶了去，因爲我已看過一本專談萊因哈特的書，那裏把他給戲劇的種種偉大的貢獻都詳載書裏，卻沒有我這一個發明，我以爲這定然是發明得成功了，誰知黃培生（辛酉的演員。）會對我這樣的

說：

“很好，假如出演的時候，請在說明書上賜我一個地位登廣告，因爲那樣一來，我的生意可以大好了！”

他是夏蔭堂門生，是一個中醫，他這話的意思是說，這麼一熱一冷使觀衆都傷了風，他便生意興隆了。

他眞把我挖苦得夠了。

× × ×

又一次，到回力球場玩，見球場和看臺的中間張着鐵絲網，他們這樣設備的用意，是怕球打痛了看客，但由此卻又使我應用到戲劇上成了個發明。

我以爲舞臺也應當裝一張這樣的網，要和Fireproof-一樣能升上升下，遇到演鄉村，花園，郊外等的戲，就把它放下來，可以有眞的飛禽，雞鵝等在台上做點綴，而不致擾亂觀衆的安甯。

我把這一個意見告訴我朋友，他卻對我說：

“那末，演員的表情看不清楚怎樣好呢?”

我無有話以對。

× × ×

是後，我不再做這樣的夢想，我覺得還是多讀些書，把別人已經貢獻的都接受了，再來貢獻給人吧。

九

從獨角戲·多角戲·談到兩個角色演底戲

這兒所說的獨角戲，是指獨一個人在場的獨白戲；這兒所說的多角戲，是指有三四個人以上在場的對白戲，

在莎士比亞戲中有很多傍白和獨白。傍白猶如平戲中用袖子一遮向着臺下說："待我問過明白……"，獨白猶如平戲中的"小生某某，乃某地人士……"。

傍白和獨白在歐劇中是直到現在依舊保留着，可是在話劇中自易卜生以後，以為這是實際人生所很少的現象，尤其是傍白，所以傍白是絕對沒

有了，祇是獨白有時依舊還有見到。

獨白之所以不能完全去除，是因爲獨白在實際人生中不是完全沒有的，卽如我，有時走在路上也會自言自語地說着話，甚至連汽車的喇叭也不會聽見。

在安特列夫的“狗的跳舞”裏，有四五段的獨白，長的竟在十五分鐘以上，契可夫的“文舅舅”裏，也有幾段較短的，這些在出演的時候，因爲觀衆早疏遠了莎士比亞，接近了易卜生，所以難免有一種不習慣的感覺，然而呢，這些卻都是無法可以省去的。

這裏，對於獨白的在現代話劇中究竟有無存在的可能這問題，暫不加以討論，這裏要討論的是獨角戲和多角戲在表演上的難易。

多角戲有很多人在場，全場的劇詞，動作是由許多人分任負擔的，而且人多的戲能吸引觀衆；獨角戲要以一個人的力量來擔負全場的空氣，要使

觀衆不覺得寂寞，單調，而且獨白又是觀衆所不習慣的了，所以在理，多角戲是應當比獨角戲容易演。

然而，事實上，在平常的非職業劇團裏，往往獨白戲由於一個演員的努力，缺點尙少，多角戲倒往往發生以下的種種缺點：——

1. 因爲責任不在一個人身上，以致大家鬆弛了。

2. 搶劇詞，把戲跳了一節去，使無法挽回。

3. 忘劇詞，把戲冷了下來，使別人的劇詞無法接上。

自然，凡是一個眞頁的演員，就不該使一場戲有以上三種的任何一種缺點，然而非職業劇團裏的演員多數是：一

1. 抱着逢場作戲的心，上臺一現色相的。

2. 不夠人，請求他或她來湊湊數的。

3.不懂藝術的眞義，或甚至於受了文明戲或京戲的影響。

更加之缺少 Team Work，所以多角戲在目前中國的非職業劇團裏倒比較的難以有好的收效；可是獨角戲吧，又不能單獨成立，雖然有過一篇法國戲祇用一個女角。（小說月報上曾有譯本。）

所以我個人的意思，以爲在目前，就兩全的辦法，是多上演角色少的戲，尤其適宜的是兩個角色演的戲。

我以爲兩個角色演的戲，比較有好的收效，其理由：——

1.因了責任完全在兩個人身上，能互相督促，不使有懈。

2.兩個人的 Team Work 比較人多的 Team Work 來得容易。

3.兩個人的劇詞大多是一對一答，所以不大會有搶詞或忘詞之弊發生。

4.因了人少，可以無需再有不懂藝術而抱逢場作戲的湊數角色。

以上四點是說在目前中國缺乏演劇人才的時候，兩個角色的戲倒是比較容易成功。

在意義上，兩個角色的戲，更有着它的價值：——

1.獨幕劇比多幕劇之可貴，因爲獨幕劇在編劇技巧上要把人物，時間，地點都集中在一點上，當比編多幕劇有較困難的地方；兩個角色的戲比多角的戲在編劇上困難之處，就和獨幕劇跟多幕劇相仿。

2.爲了藝術的經濟，作者非不得意的時候總該把一個故事編成獨幕劇，不使有無謂的浪費；也爲了藝術的經濟，作者多用一個不重要的角色，猶如無辜地殺死一條生命一樣，而兩個角色是省無可省最經濟的了。

假如以上兩點，和再上的四點都是成立的，那

未兩個角色的戲在意義上自有它的價值，而且在目前缺乏演劇人才的中國，上演時可獲較好的收效。

最後，我得聲明，本文並非是在爲拙著“兩個角色演底戲”做廣告，在先，當“兩個角色演底戲”那册子在付印的時候，早想作一篇自序，後來不知爲了什麽忙竟未如願，待出版以後，曾聽得許多口頭的批評，似乎把它們認爲劇本的畸形，因此姑將此文作爲答覆，如其拙作有再版的機會，就以此爲序吧。

十

笑與哭

常聽見有許多演員說：

"笑我會笑，哭我哭不來。"

尤其是女演員更多這般說，他們是以爲笑在他們日常生活中是常有的，而哭是少有的，所以覺得哭比笑難。

也有是這麽想，以爲哭像是害羞的，在臺上哭似乎更害羞，有這種心理的演員當然是要不得，即是以哭比笑爲難的演員，他們也是個錯誤。

我們且一看哭的種種的方法：

僅流淚的默聲哭；鼻發聲的哭；聳肩哭；

號哭；搥胸哭；掉足哭；或更瘋狂的哭。

觀以上所舉，可以看出是由輕的哭，漸至重的哭，演員的表演也祇要把悲的情感一點點加重。

哭的時候是僅有悲的情感而再沒有別種的情感，雖然笑得劇烈時也會淌出淚，可是那不叫哭。

至於笑，我們再一看笑的種種的方法：

嘴角笑；鼻笑；聳肩笑；露齒默聲笑；發聲笑；及其他笑。

上例雖舉得不多，可是我們就拿它們當顏色樣地調起來，就會變成各種不同意義的笑了。

譬如：

嘴角笑或露齒默聲笑，有時都表演瀟灑的笑。

鼻笑有時是冷笑，譏笑，輕視的笑；有時卻是發聲笑的引線。

鼻笑和了嘴角笑，有時便變了苦笑。

嘴角或露齒默聲笑和了聳肩笑便是悶

笑。

加以眉，眼，和其他各部的表情，就更有：

狂笑；傻笑；強笑；乾笑；毒笑；和其他種種複雜的變態心理的笑。

由是可知。笑是不僅在喜的情感之下。在悲的情感中也用到笑，而且有時還常比哭更刺入人的心。

譬如演托爾斯泰的復活中下獄後的 Katusha，她要時而哭，時而大笑，在這樣的時候，是哭難呢還是笑難呢？

我以爲當然是笑難，因爲這時的 Katusha 悲是當然的，所以單純地表演悲的哭是比較得容易。然而，笑卻是哭的再進一步，是含有較複雜心理的表演。

關於笑比哭難，還有個證明：在演哭的時候，雖然演員並沒有眞的情感沒有出淚也會感動觀衆，這衹要看不懂得什麼是情感的文明戲演員，有

時也會表演得叫觀衆哭；但是笑的時候演員的技巧如其不成熟，便會受到觀衆的批評說：“笑得勉強”。

這因為表演笑要夷氣足，有時不但用到喉頭的氣，肺部的氣，還用到丹田的氣，(平常老用“捧腹”代替大笑的意思，便因為大笑的時候，把丹田的氣都抽空，以致腹痛要捧了)，萬一一個氣接不上，笑就露了破綻了；但是，哭時的氣是可以繼續的，所以哭比笑為較易於表演。

我想，說“哭比笑難”的演員們，一定是還未吃過笑的苦吧？

十一

打倒提示人

提示人職位的重要，是懂得戲劇組織的人所沒有不知道的。排演的時候他不能有不到，和排演者一樣；而上演的時候，排演者倒可以把全責交給了舞臺管理休息去了，他卻每幕每刻都得藏在幕裏盡他的職位，所以提示人的重要實不下於排演者。上演的時候，人總以爲演員最吃苦了，然而演員無論如何總有下場休息的時間，提示人卻除了閉幕的時間外再無閒暇，所以提示人又比演員較爲辛苦。

對於演員的演作，他又有莫大的幫助，這因爲

人的記憶力總是有限，遇到演辭多詞煩的角色不免總有遺忘，其時如沒有提示人，全劇就必致失敗了。

提示人對於全劇的組織既是如此重要，對於演員的演作既有這大的幫助，提示人怎能被打倒呢？然而提示人確有不能不打倒的兩層理由：——

1.演員們常因爲有提示人做後援，就懶讀劇詞起來，假如把提示人打倒，則猶如兵法上說的"置之死地而後生"，演員就不得不自己拚命讀熟。這是誰都知道的，假如劇詞要像雙簧般由提示人提了而後講，當然沒有演員的腦子指揮自己講來得神化，所以提示人最好打倒。

2.提示人的最不可饒赦的大罪，是常要打破演員的情感。當演員在甲種情感之下要轉變到乙種情感裏去的時候，多少需要些冷場，（例如在平靜的情感之下突然需要落淚，

則務必先經過鼻酸的過程。)而這冷場時間各次長短不同，卽演員自己在事前也不能預知，於是往往在這種情形時提示人就以爲演員是忘了劇詞，拚命提他，這一來常反害了演員，破壞了他的感情。再說得神秘些，演員在演得出神的時候常會忘去是在演劇，臺下一個個的人頭他會沒有看見，僅有一面的佈景他會當着眞的世界，背熟的劇詞他會當作自己所要說的話，該怎樣的時候他會自然而然的怎樣，然而，多事的提示人又常在如此好的情景時拚命去提演員，(因爲提示人是看着戲，並不忘去這是演戲。)於是他告訴了演員是在戲中，這時演員所受到的痛苦，祇有經驗過的人能了解，在外國曾有一個演員因爲提示人喚醒了他在演戲，他痛恨得趕到後臺打了提示人兩個嘴巴。這種的痛苦，我也因爲受到過，所以我主張打倒提示人。

十二

關於父歸的長子

演過父歸長子的人實在不在少數了，而我再把這樣爛熟的戲來嘗試一下是有我的用意的，我想和別人改變 些演出法，但誰知我是反而弄巧成拙了。

雖然是弄巧成拙，雖然批評者說我把一個理智的角色演成了感情了，但是我還是想聲明一下我的用意。這並非是倔強不接受批評，是處於研究態度的，如其說得不對，還是樂意地接受批評的。

原來演舞臺戲，演員沒有方法看見自己，批評者的話是演員不應當不信任的，然而因爲這個戲

出演得太多，我怕批評者也因爲看得太多已經早有了成見，以爲這是應該一個非常理智的角色，不應該是感情的。

也因爲有信任我的觀衆，稱許我演這個角色比別人多參以感情的成分是好處，所以才引起我的懷疑，以爲說我不理智的是對我沒有信任的觀衆，疑我是一時感情來潮不能自制而至於此的。其實我是準備這麼演的。在臺上是祇有我操縱感情而不會被感情所操縱的，這是可以請觀衆們信任我的。

現在我且把我的理由寫下，以求明者的指教。

1.第一點，我認定戲劇不是說道式的，若把這個角色演得太理智，會變成說道式而不是戲劇了。

2.第二點，如其把這個角色演得太理智，會顯示不近人情地冷酷而得不到觀衆的同情了。這個角色是不能失卻觀衆同情的，因爲這

是一個代表作者中心思想的角色。

3.第三點，觀衆中難免有不少做父母的人，我們應當做到的効果是使這些做父母的都同情父歸的長子，而默認父親的錯，但是舊道德的惡勢力究竟還不能剷除，若把長子演得太理智，定會使這些做父母的同情了父親而說他是不孝。

所以爲了不能像說道，爲了要得觀衆的同情，爲了要避免舊道德的所謂不孝，這個角色是不能演得單純的理智的，是應當參以感情的，其方法是：

1.就是在講起過去苦經的時候要哭。

2.要第一個打動觀衆的感情。

3.在母親和妹妹也動了感情了後，他要更感情，要使觀衆最同情於他身上。

也許有人說，要使觀衆同情，不一定用哭的方法，理智也能使人同情的，這是不錯的，但可不是在這個戲裏可能的，因爲長子的劇詞雖然講了許

多從前所經過的悲苦，然而那都是用的追述法，若不是先自已動了感情，用感情去打動觀衆的感情，這些追述法是不會見效而觀衆是不會十分共鳴的。而且單純的理智演法，是祇能表現了恨，而不能表現“因苦夠而來的恨”，恨是果，苦是因，固然劇的開場是已經祇需要果，而不需要因，然而若不把因表現得使觀衆同情，觀衆那會同情果呢？

不過這角色也不能演得單純感情的，我上面說，“這角色不能演得單純的理智，應當參以感情”，那意思就沒有說不要理智，理智還是要的。表現他理智的地方是：

1.雖然哭，但是話裏出來的都是切齒的。

2.許多動作，也已經可以表現了他的理智了，譬如：

A父親進來別人都招呼，獨他不理睬。

B 父親叫他喝酒他不喝。

C 阻止兄弟的喝酒。

D 父親的出走並不勸止。

E 父親走後所有的人的哀求裝得不聽見。

3.還有許多劇詞也已經夠顯示他的理智了。譬如：

A "沒有敬酒的道理。"

B "我們沒有父親，我們那有那種東西。"

C "我們若有父親，那便是從小就磨折我們的仇敵。"

D "我的腦筋裏一點沒有留過父親愛我的印象。"

E "你不要隨便地叫父親父親，一個不認識的人突然走進屋子來，那兒會立刻生出父子的感情來？"

F"你說我們有奉養他的義務嗎?自己不留餘地的圖快樂。一旦年紀老了,不能做事了,又跑回來,無論你怎麽講,我決沒有父親。"

G"現在的我,是我自己建造起來的我,我無論什麽人的好處都沒有受過。"

H"你和胤妹的眞正的父親是我;盡了做父親的責任的是我。"

I"你若不服,你就跟那個人一塊兒出去好了。"

就以上所舉的幾句劇詞,不已很夠理智了嗎?

我以爲理智的成分是依據劇本已經很夠的了,而我在演出的時候又參以感情,使感情中夾以理智,理智中夾感情,其理由已如上述,至於是否妥當,還待明者指教。

十三

Accidents

是聯合劇社旅京的公演，連劇場和舞臺的職員和兩個木匠都在內一起祇有十四個人，十四個人要演九齣戲，其中還有一個是三幕，一個是五幕。

累，當然是不用說，然而累了還是忙不過來，因了這樣曾鬧過個笑話：

九齣戲中有一齣叛徒，需要六個開口的角色，還要有不開口的警察，和醫院裏的許多病人，因此除了一個在右面後臺管銀笛，管燈光，和一個木匠在左面後臺管司幕，把所有的人都擁上了臺。

當軍官開鎗殺死了自己的妻子，牧師和全醫院的人都哄進來，牧師吹了警笛喝警察，在吹了警笛的以後本還有一段戲，但是，我們那位司幕的木匠先生他誤會了是誰在吹銀笛叫閉幕，很快地把幕閉上了。

演員們在幕後面面相睹了沒有辦法，祇得回進了化裝室，有的主張重新開幕再演下去，反對的說這像個什麽樣子？也有說就這樣子算了……

最後，是從化裝室傳出個命令給舞臺職員說“拆片子，裝下一齣的佈景。”

× × ×

又一次在甯波和幾個從未演過劇本戲的人合演戲，演的是“父歸”，我演了劇中的長兄。糟，自然是不用說，但還鬧了這樣個笑話：

當我說了“媽媽吃飯吧”以後，媽媽下場了，這是誰都知道她去拿飯了。臺上留下的是我和弟弟，我們有幾句話，當我們說了第一句以後，後台傳來

一片很響的"叮噹"聲，是什麼？是媽端了菜盤在後臺摔交了，把碗也打摔了幾個。

等我們的幾句話說完，她還不出來，臺下哄堂地笑，因爲那"叮噹"的聲音是連末排都聽見的。

我正在急着後臺不知怎麼一回事，她倒端着菜盤出來了，什麼東西都可以過得去，祇是飯碗碎剩了一個了。然而呢，除了弟弟該吃飯，我和母親本有兩個酒杯預備着喝酒的，所以也不打緊，我們就一個吃飯，兩個喝酒，把戲演下去。

不多回，妹妹上場了，對了幾句話，母親說：

"快吃飯吧。"

接着她便走到擺飯桶的茶几邊，預備去盛飯，可是，那兒再沒有了飯碗，叫她拿什麼盛？

結果，她是拿了個空茶杯走過來，而且坐下了。

演兄弟的輕輕地對她說"喝茶"，意思是叫她裝着先喝杯茶再吃飯，不然拿茶杯當飯碗會引起

觀衆的笑。

而她呢?她昏了,她雖知道茶杯不能當飯碗所以並沒在茶杯裏裝上飯,但這時她又模糊得拿起了筷像要把空茶杯當作滿飯碗樣地吃起來。

父歸是一齣悲劇,而且是非常能感動人的,這時的戲已漸漸地向上在緊張,再不能讓觀衆笑一笑,但若是她眞像她預備要做的那樣地做了,觀衆是定把父歸當作趣劇無疑了,我眞急得寧願馬上就閉幕不要聽見觀衆的哄堂笑。

特然我急中生了智,我不問演妹妹的同意不同意,也不問合不合劇中妹妹的身分,爲了要免除觀衆的笑,我拿起身邊的酒壺直向她的杯裏倒,在她還沒有把她的茶杯造成飯碗的以前我先把她的茶杯造成酒杯了。

× × ×

天,如其演戲碰到這一類的事,眞是沒有了辦法。

司幕雖說不應該不預先關照他。然而誰曉得他這一刹那會不留意臺上的動作沒有見到是牧師吹的呢?這多少是不能預期的 Accident。

至於摔交,那更是任何人所不希望的,那更是 Accidents。

爲了這些 Accidents 發生了以後是絕對沒有了補救,所以戲的出演者得步步留心不要疏忽了。

尤其是演員,在搬一盤菜的時候——不僅上臺上,在後臺也一樣——也要仔細地下有沒有香蕉皮!

難,難焉者,演劇!

十四

小聰明

是演"狗的跳舞"的第二幕，僕人阿文送進了一瓶酒和兩個高脚杯，我就說：

"阿文，你回家去吧，這兒沒有你的事了。"

接着阿文答應了一聲下場了，意思是回家去了，臺上留了傻大姐和翟漢禮——我。

我們開始喝酒了，同時談着話，傻大姐向我問：

"你從前不是愛過麗采嗎？"

第二幕的翟漢禮不但已不愛了麗采，反恨透了她，他一聽見傻大姐的問，滿腔的不樂；把拿在

手裏的高脚杯很重地放回桌上，說一聲：

“不管！”

可是，天曉得，道具主任買的杯子太脆了，我又碰得太重了，高脚杯的底下那塊圓玻璃被我碰碎了，杯子便站不住，也不能再拿在手裏喝，因爲給觀衆看見免不了要笑，會把嚴重的空氣打破的。

杯，沒有了。自己下臺去拿？再叫阿文上來？把傻大姐的杯子搶過來？到底怎樣好呢？往下是還要喝着酒，這事情不能不馬上給解決。

“翟濱禮是一個正確的講規矩的人，所以第一幕他是煙酒不進口的，但是自從第二幕起他有兩重人格了，一方面依舊維持着第一幕裏的翟濱禮，另一面他放蕩得什麼都想來一下。”

我想到了這點，我便拿起了酒瓶凑在嘴上喝，喝了又從瓶裏倒一杯給傻大姐，這因爲他待傻大姐像下屬的樣子，從不講規矩說客氣。

這樣，不但無損於劇本，且更表現了失戀後的霍漢禮的第二重人格，和第一幕作了個對照，這是我過後也這般地確信的。

× × ×

Accidents 若碰到前文所舉的在南京演叛徒的樣子，在不應該下幕的時候閉下了幕，那是絕對地沒有了補救。

至於像甯波演父歸樣地，沒有飯碗妹妹拿了一只茶杯來，她自己想馬馬虎虎就當了飯碗，二哥叫她當茶杯，大哥把酒斟在裏面強逼她當酒杯，那都不是補救 Accidents 的“小聰明”，因爲——

1. 茶杯當飯碗又不是小孩子，已經是個成人的女子是決不會的。

2. 當茶杯喝茶也沒有理由，因爲母親已叫了她吃飯，她也預備盛飯樣地走了過去，況且觀衆已知道茶杯是空的並沒有茶。

3. 當酒杯也說不通，怎麼二哥倒吃飯，三

妹倒喝酒？

這二個人雖然都存着要演好戲的存心，而要給戲以補救，然而補救的方法卻都是有損於戲的。

像第二幕"狗的跳舞"中所給的碎杯的補救，我自信是可算爲小聰明的，因爲這是無損於戲的。

由此，我們對於前文"Accidents"有了一點解決的辦法，那便是說：

"逢到演員間發生了 Accidents，而這 Accidents 沒有舞臺職員的責任，那就得演員間自己來補救。"

"演員間補救 Accidents 要用小聰明。"

"所謂小聰明，便是能補救Accid.nts 而無損於全劇的各方面。"

十五

對照與調和

我曾認葉靈鳳做老師學過半年的油畫，我寫生過一張靜物，是在一塊藍絨毯門前放一個石膏的人像，我畫得藍是藍，白是白，拿去給他看，得到他的批評是：

“藍白太過分明了。”

他說，假如這樣兩種顏色放在一起，藍的就有白的影響，白的該有藍的影響。

我捧了那張名畫回來又仔細地研究，我明白了，我知道我使用的是對照，他批評的是調和。

三句不離本行，再說到本行來吧，我演的戲不

多，卒酉的觀衆又特別少，而幾個看過我戲的人對我能略有些微的印像是靠着什麼呢？

我相信是靠着我演戲的一個訣——對照。

我且把我演過的幾個戲中所用的對照來說一下，雖然那是有些傻氣，但多少可以見到對於演戲的忠實。

譬如三幕劇桃花源裏的桃仙：

第一幕是五六十歲的老頭子，我用黑的髮，臉上稍爲有幾根縐紋；第二幕是隔一年，但因爲桃花被人砍去，心灰意賴，憔悴，消瘦，我便在臉上畫些瘦，加了幾條縐紋，髮和鬢上帶了灰；第三幕是十年之後了，鬢髮全變了白，臉上更加了些縐紋，而且用白襯一襯使縐紋更顯著，下眼皮邊加了一條紅，顯示老年眼睛變了遠視眼，眼球收縮使眼皮寬弛向外反出來，還用黑的蠟膏膠在兩個牙齒上表示牙齒的脫落，手上指縫間塗以棕，骨上塗以

白灰，表示手的瘦——這是我在化裝方面用的對照。

第一幕因爲他忻喜他的成功，且懷着無窮的希望，所以內心很輕鬆，我在臉上常現笑，動作都比較快，步子也比較大，不過因爲已有相當的老，步子最大沒有過一尺，向後轉身不用一步轉，用兩步轉，坐下的時候很當心地向後看一看；第二幕因了內心的嚴重，臉上絕對不現笑，又因要表演心灰意懶，眼睛老凝視一點像出神，腿和背都較爲曲了些以表示比前老，動作都沉重而且慢，向後轉身用四步轉過來；第三幕的腿和背更曲了，回頭比穿高硬領的女人還要難，以表示頸骨硬，所以凡遇到回頭的時候總把全身轉過去，轉身若是完全向後轉用六步才轉過，以示腿骨硬，上山走階級的時候，把左脚先上了第一級，再把右脚也上第一級，正和小脚女人走樓梯一個樣，身子也

像她們樣地有些斜；坐下的時候先站到了石頭前，然後向後退，慢慢地灣下身，以示膝蓋硬，當將坐下的時候又以手向後摸石頭，以示小心；走的步子因爲桃花重開，弟弟重逢，要顯示內心的喜悅，走得很輕快，不過步子特別小，至多不過半呎一步子——這是我在動作方面用的對照。

第一幕用的近於 tenor 的聲音（因爲我第一次演的時候還祇十九歲，我的嗓子絕對不像個老者，於是我曾練了一個月的外國歌，拚命練低音）；第二幕因了內心的不悅稍爲把聲音低沉了一點；第三幕用我能力所能低的近於 bass 的聲音—— 這是我在發音方面用的對照。

以上是我演桃花源的三幕中的對照，且再看四幕劇狗的跳舞裏的翟漢禮：

第一幕因爲要以後的三幕得人的同情，

我盡我能力所能的化成個年輕的男子，在上脣上畫了兩片小髭（是劇本上有的）以示色角的年齡（因爲漢禮有三十左右的年齡，而我第一次演的時候是二十歲）；第二幕爲了劇詞中有漢禮很愛正確一句話，不能有亂的頭髮，長的鬍根，不整齊的服裝來幫助，梳順的頭髮，沒有鬍根，齊整的服裝，依舊一個樣，祇在眉間畫了兩條淡的縐紋以示失戀後的憂鬱，鼻旁加了兩條縐紋以示心理變態後的殘酷，臉上的紅潤改了灰，下眼圈加了一條半圓的縐紋，以示少睡；第三幕把鼻旁，下眼圈和眉間的縐紋都加了深，以示殘酷，放蕩和悲哀都加深了，兩頰塗上些灰，以示消瘦了，額上加了三條橫縐紋，以示他對於種種多思索；第四幕因了傻大姐有一句問他的話說，“你的臉色今晚怎麽這樣黑”，我便把臉化成了灰褐色，這時失戀已有三年了，所以我把縐紋又加重了一

此，這又是將死的一晚，而且劇詞中是含有將死的預兆，所以我不上粉，讓臉帶着油光，加深了頰和眼圈，用灰白顯著了下巴骨和顴骨，暗示將要變成的骷髏的形像——這是化裝方面的對照。

第一幕前段盡可能輕快，瀟灑，臉上滿含着將要結婚的人的喜悅，後段在接到信後和兄弟握手中含了殘酷，獨自一個人的時候帶上些瘋態；第二幕在用人阿文前維持了第一重人格，在傻大姐前顯示了殘酷，自傲，有深的悲哀在內心而借某種希望而苟活的態度；第三幕第一場以醉態顯示他的放蕩生活，第二場以全劇從未有過的冷靜態度，以冷眼觀看一對醉後的男女動作，以示用旁觀態度來觀察人生；第四幕前段根據劇本表演乏力和失常態，以示生的疲憊和死的預兆，後段獨白的時候更現將死時的錯亂情緒，瘋態較第一

幕更多帶了些——這是動作方面的對照。

第一幕前段有十餘次自然的快樂的笑聲，每句話裏都含着對於自己一切的自滿，尤其是講到結婚的問題，後段對朋友以沉痛的語調，對粉刷匠以殘暴的語調，獨自的時候，忽高忽沉用完全失常態的語調；第二幕第三幕把聲調壓低；第四幕近於比 tenor 低，比 bass 高的聲調——這是發音方面的對照。

以上二例是我在桃花源和狗的跳舞兩齣戲中用的對照，然而這兩齣戲是劇本給機會給演員使用對照的，因爲桃花源前後隔着十一年，狗的跳舞前後隔着三年。

但是戲不是每齣都有這樣好的機會的，譬如文舅舅裏的文舅舅就是兩樣了，那雖是一齣四幕劇，然而事實的發生僅幾天內的事，因此化裝是絕對沒有使用對照的機會，發音除了在音勢（Force）方面還有運用的可能，音度(Pitch) 方面也是不可

能用對照的。

祇有動作是依舊有的，我在第一幕第二幕中因要表示鎮靜，深刻，抑鬱，煩悶，所以動作都穩重而慢；第三幕見了心愛的蘭妹和人親吻，又接着痛恨的教授和自己尋事，便把所有的鬱積，忿恨，悲痛，後悔，都同時發了出來，讀詞和動作都現了暴燥；第四幕是全劇的 Solution，已由 Climax 而往下降，因此我把動作和讀詞也都往下降，靜穩，低沉，比第一幕第二幕更較重。

要是相信 "No struggle no drama" 這句話，那麼在任何戲裏至少"動和靜"的對照是可能的，因爲當 Struggle 的時候戲劇就需要動，在 Struggle 前的 introduction，和在 Struggle 後的 solution，都可用靜來對照。

卽如獨幕劇也一樣，譬如我演父歸的長子，在父親未上場以前我維持靜，當父親上場以後而兩相有了 Struggle，我就較前動。

不過，話又說回來，一點不能運用對照的劇本也有的，譬如酒後就是一個例。

我之所以把對照說得這麼長，且把自己一點小經驗分述得這般詳，是很善意的，是要演員們，在有機會運用對照的時候不要把這機會錯過了，因爲如其能對照得不出劇本的範圍，對照得好，就能使戲更生色，而使觀衆能有較深的印象。

以上把前半個題目講得很多了，也該講講後半個題目了。

至於調和，看了我那張名畫便知道我是不懂調和的，在繪畫裏是如此，在演劇裏也是如此。對於演劇要用的調和，我祇知道一句話：

“祇要運用的對照完全有劇本的根據，那就不會不調和，萬一有的話，那是劇作者來負責的事，不是我的事，因爲我是根據劇本的。”

十六

接受批評

藝術家要有自信力，要有決斷力，不聽了批評家之言說東隨東，說西隨西，這是不錯的；然而也不能掩沒了自己的耳朵完全不接受人家的批評，因為那會使你沒有進步，走上末路的。

有許多演員聽到了批評，喜歡辯論，這倒還不是一個壞現象，可是在辯論的結果有時會聽見一個演員妒氣說，"我是這樣演的"，這就未免有些意氣了。

電影的演員，可以等片子製就放映時，自己站在旁觀者地位來批評自己，但是舞台的演員過後

就印象模糊了，當時又沒有一面大鏡子可照，所以不能不拿批評家的嘴當一張 Copy，或一面鏡子。

對於接受批評的態度我以爲是這樣最好：當人家給批評時，無論對否先完全接受下來；假如當時就覺得是十分對的，那麼就對人說，"我下次上演時決意改"，而下次上演時是眞的要改去；假如當時對人家所給的批評有些壞疑，或覺得完全不對的，也先接受下來，不過對批評者說，"讓我回去想想再給你回復"，如其這樣就可以有幾種好處——

第一，當時爭辯，就算你是完全對的，而批評者不肯屈服時，事情必弄到掃興。

第二，回去仔細作想，可把劇本細細研究，作有條例之答覆。

第三，演員對於自己之表演，當然是覺得如此是對的所以如此表演，其中必已有一種很深的信仰，而批評者以新的改革給演員，演

員一時很難去了舊的信仰而去接受新的改革，所以當時辯論，演員難免要有守舊的存見。

第四，假如批評者所批評是對的，當時接受下來，懷疑的不馬上和人辯論，錯的不當時給以絕望，這樣很表示了藝術家的謙虛，使批評者時常樂於給你批評，然後藝術就漸漸會有進步。

不知明者以爲善否？

十七

演劇技巧應當適合於外行還是內行？

演劇技巧就是說表演，就是說表演是給內行看的還是給外行看的？

所謂外行就是看戲程度較淺的觀衆；所謂內行就是看戲程度較高的觀衆。

爲了同一個場裏觀衆的程度有着差別，表演就因之感到困難，有時在某一點表演上，外行會說你不足，內行會說你過火。

然而究竟應當適合於內行呢還是適合於外行呢？

關於這個問題我曾和雲衛討論過，他是主張

適合於外行的。而我是主張適合於內行的。

他的理由是:

1.現在看我們戲的觀衆到底還是外行多內行少,所以是應當適合於多數的。

2.如其適合了內行,那末外行不夠了解,外行對我們的戲感不到興趣,往後就不再是我們的觀衆。

我的理由是:

1.如其適合了外行,那末一定會流於膚淺幼稚,使內行覺得我們永遠不見進步。

2.況且外行老是盲從着內外的,若是適合了外行,內行一定會說我們淺薄,而外行也會盲從地跟了說我們淺薄的。

我們兩個理由是都可以成立的,於是這問題的結論就難下了.然而,爲了要增多我們的觀衆起見,我們彼此熔合了一條路,那就是:

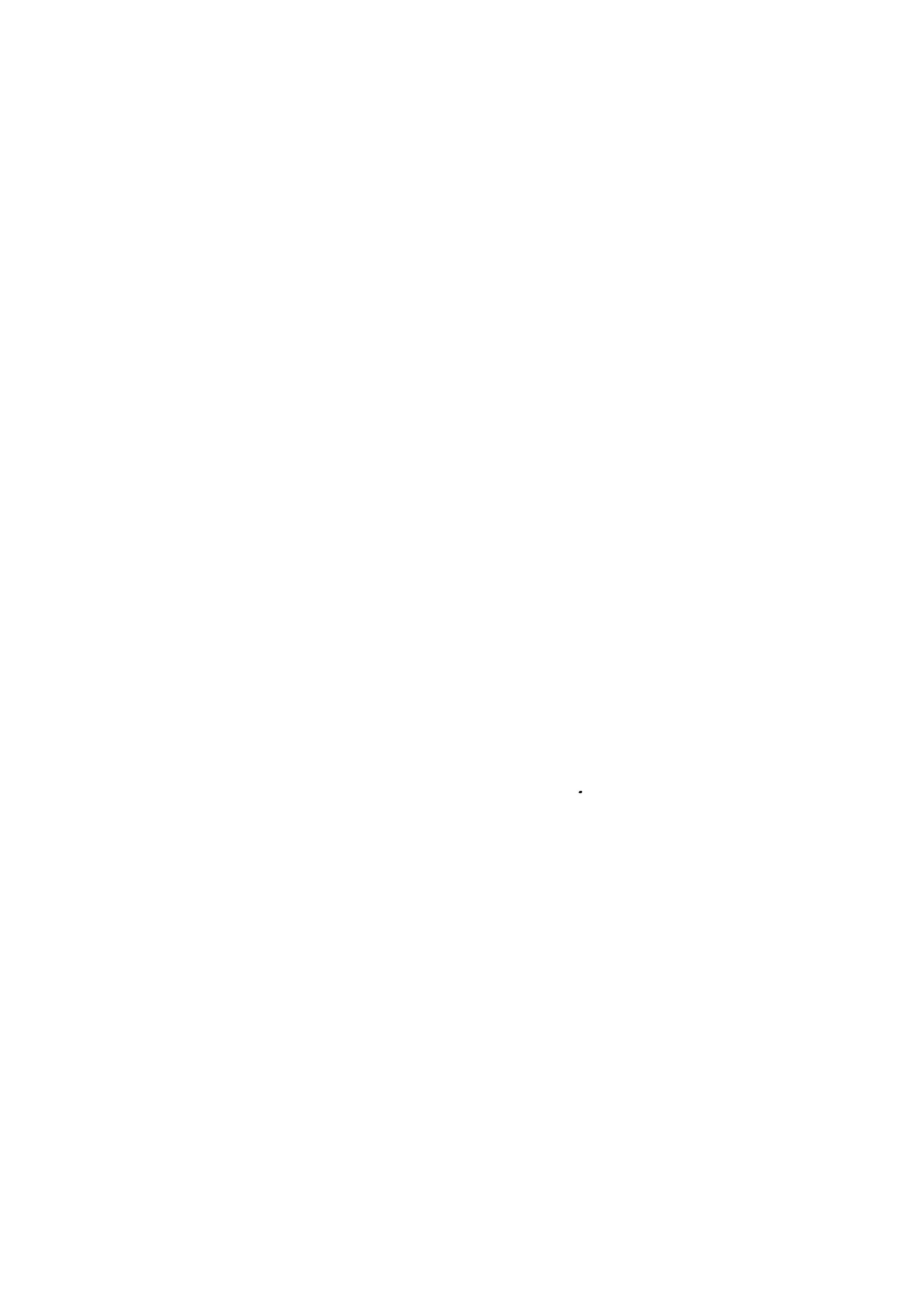
“演技既要適合於外行,又要適合於內

行。”

可是適合的方法並不是既過火又不足，方法是：

“一切還是依據適合內行的做法，不過多加內行看了不會討厭而能提起外行興趣的作料。”

能如此，則內行看了不會說我們膚淺幼雅不見我們的進步，而外行看了也不會感不到興趣嘗試了一次就從此絕了這條門路。



十八

狗的跳舞中的翟漢禮

狗的跳舞是一齣四幕劇，第三幕有兩場，一起是五場。

當辛酉第一次出演的時候，××先生也曾枉駕光臨，但是看了兩場走了。

後來，××先生在對人說。

“這戲朱穰丞和袁牧之都還未了解。”

這批評是由朱穰丞告訴我的，他從誰那裏聽來我不知道，反正××先生是有過這樣批評，不會冤枉吧？

關於說朱穰丞的了解不了解，我不能代以證

明，至於說我的未了解，我也不便自己作申辯，申辯了會表示我受不起批評，會使以後別人不再給我批評，而葬送了我自己的上進，不過，我總覺得××先生的話有一些說得奇特。

若是××先生說我沒有留過學，我不覺得奇特，因爲這是事實；若是說我書架上的書沒有他的多，我也不覺得奇特，因爲這也是事實；但是××先生看了五分之二的戲而斷定我不了解，我覺得很奇特。

也許××先生是不熟悉我的生活，他沒有知道我那時已經是個懂得悲哀的二十歲的男子了，說不定他所記得的，還是我給他的First impression吧？

我初識××先生是我十五歲那年加入了戲劇協社，那時××先生剛從外國回來，正在導演戲，××先生是高大魁梧，而我是矮小瘦弱，因此我望××先生是用一對牛眼，而××先生望我是

用一雙鷄眼。想來××先生來看狗的跳舞時候還依舊是這雙眼睛，那就無怪其然了。

不過沒有證據的空辯我覺得是無需的，好在關於霍漢禮的個性我曾有一篇分析的文章，那裏有着寫成的日期，是在第一次出演的以前，不仿就拿它作爲研究，如有明者肯廢些功夫，把它和劇本"五分之五"地對照了，而給我以指摘，那眞是二十四分的歡迎而感激！

以下且把狗的跳舞中霍漢禮的個性來給以逐幕的分析：

第一幕——

1．第一幕中的漢禮是一個快樂的人，這在他十八次的輕快的笑裏已可見到，而且他自己的對話裏也說："我現在是快樂得連隨便什麽悲哀都感覺不到呢。"

2．第一幕中的漢禮對人很信任，敬重，同情，這看他介紹他的兄弟說"他做事倒還認

貞",介紹他的同事說"他們都是我所敬重的,"介紹他的舊同學說"他一生運氣不好",在他這些介紹詞裏就可見到。

3.漢禮是愛好準確的(這是他至死還是的,後幾幕都有證據),這祇要聽他自己的劇詞就夠了,他說:"霍漢禮是愛好準確的,他一生從沒有算錯過一個銅子兒,從沒有加錯過一個數目,也從沒有弄錯過一個圈兒。"

4.那時的漢禮是不喝酒的,這從他朋友的話裏可以證明了:"漢禮,這是很值得佩服的,我留心了你八年了,我們常一同上菜館裏去,可是我從沒有見你喝過酒的。"

5.那時漢禮的年紀大概在三十二歲的左右,因爲在第三幕裏他說:"我現在三十四歲了",第一幕離第三幕大概一二年。

6.那時的漢禮是一身夢想着婚後的甜蜜,這看他對於那間香巢的瑣碎的計劃就可

見到了，他說：“……那飯廳的壁上……那孩兒室裏……這裏的地毯、窗簾、花瓶……”

7·他對麗釆的愛非常真摯，這祇看兩點就可知道了，第一點是他每句話裏都有麗釆的影子，第二點是當他聽到郵差送麗釆信來的電鈴，那種坐立不安的神氣。

8·他那時多少有些誇傲他有像麗釆這樣的一個愛人，這在他請了許多客人來吃飯而要顯示他未來生活的幸福一點上，已可以見到。再如後來受了打擊把客人趕走之後，自己也說：“我把這屋子租定了三年呢，那不行，那該死，我幹不了，三年呢，我好不丟臉，我倒當了一間孩兒室，但是那倒並不覺得怎樣丟臉……”

9·漢禮是有一個強健的頭腦，就像他朋友說，“他有個強健的頭腦，蓋世無雙的。”

10·漢禮因了頭腦很強健，所以他的頭腦

很清醒，他就在接到麗采的信後，受了那樣的打擊，他的神志還是很清醒，他還沒有忘掉這晚是請朋友來吃飯的，他對他的兄弟說，"……你領他們到菜館裏好好地去吃一頓吧。"

11.他的心裏有隱藏着的悲哀，不過他自己或者也會不覺得的，我們可以找得些證據：

A 他喜歡陰沉的顏色，這有兩個證據：

甲.劇本裏註着：他穿黑色外衣——這是他常穿的衣服。

乙.他說："在飯廳的壁上我要糊上赭黃色的花紙，以後還要刷一刷赭黃色的油漆呢。"

B 他害怕黑暗，喜歡陽光，他說，"那孩兒室要常有陽光，要常是光明的……"又在接到麗采信後，他第一件怕的就是怎樣度過那漫漫而茫茫的黑夜。

C 他能感覺到悲哀，他說："我懂得這個，這叫俄羅斯的悲哀，啊，誰都會感覺到它呀！"

以上是第一幕；第二幕和第三幕全是描寫他失戀以後的變態生活的。

第二幕——

1•在第二幕裏漢禮有了兩重人格：

A 第一重人格是依舊維持着從前的漢禮，這在他上場以後見兄弟在着，便一本正經講他怎樣在銀行裏被人尊敬，被人看重，就怕他弟弟知道了他私下的生活會失去了他哥哥的尊嚴，但等嘉禮一走，他便癡笑起來說，"嘉禮要不是我兄弟的話，我準會說他是一個傻瓜呢！"

B 第二重人格便是他失戀後的變態生活，例如要消磨可怕的夜晚，飲酒，深夜還要出去等。

2.他失戀以後並不馬上就自殺，還能生活是有三點原因：

A 他要做個強者，他覺得失戀已是丟臉了，要是再爲了個女人而自殺是更丟臉的事，這見他的第四幕的劇詞"那棺材已經來了嗎?唉，我曾經生活，生活"這句話，就可見他早就要自殺，是爭扎着而生活的，又見第二幕到第三幕之中，他祇一次提起麗采，提起的緣因是告訴立三'麗采來找過他被他趕走了，被他報了仇了，當立三問他有無愛過她，他說"不曾"，這些都夠代表他的強個性，和對於麗采的恨。

B 他用工作來安慰自己，他在第四幕將死的以前說："種種的已往都是有的……爲什麼審漢禮寫過許多號碼字，整張整頁的號碼字，像成千成萬螞蟻似地

號碼字呢？”那無非是拿工作來安慰而已。

C 他要完成一個希望，如其能完成這個希望，他就可以向女人復仇了，他說：“我要偷他們一百萬，再到美洲去做生意，五年中可以有一千萬，一萬萬，於是我要造許多高房大廈，買許多姑娘……我要享福了。”

因了有上三點，他才生活的，於是戲就有了第二幕和第三幕。

3. 從失戀以後，他有以第一重人格自居，來看第二重人格，有時也以第二重人格自居，來看第一重人格，他好像分成了兩個人，就像他的話裏老是這樣旁觀者似地問：“誰呀？翟漢禮嗎？”

4. 他失戀以後，他的性情完全改變了：

A 他失戀後雖然依舊有着笑，但那

些笑都是惡意的，譬如：——

"（笑）那些愚蠢的人在銀行裏怕着我。"

"哼，你這混蛋……（笑）這沒有什麼關係。"

B 他從前對銀行裏的同事很敬重，現在卻說："那些銀行裏的混蛋"了。

C 他從前是不喝酒的，現在却是："看好，翟漢禮在吞着火呢……"。

D 他從前把麗呆看得那麼高，現在卻因了麗呆而恨起一切的女人來了，他說："女人，這世上許多最最美麗的女人要來拜倒在我的脚旁，親着我脚下的汚泥，我要把我的脚踏在她們的雪白的胸口上面，要說，夠了。"

第三幕——

第一場——這場是完全寫他兩重人格的

暗的一面。

第二場——這場也是寫他暗的一面，這場除他鬼混的對手立三以外，又多了一個妓女，他對於這一類女人並不喜歡，他說，"你發傻了，你以為我眞要玩女人嗎?花一點子錢就可以荒唐一下，多傻呀"，就是這晚他帶她來，也是有幾點作用的。

1•便是可以荒唐一下，所謂荒唐，就是要她來幫助消磨黑夜。

2•立三要回去，有了女人就可以拖住他。

3•他要看看那女人和立三的把戲，他說，"你們倆個親嘴呀，我要看看一個男人和一個女人親起嘴來是怎樣的"，這便是他的變態。

4•他要利用他們的醉眼，試一試他偸了錢逃走的化裝，是否他們認得出。

第四幕——

1•這晚他的希望實現了，但是因此他反

不能生活下去了，因爲從明天起他再無生活的新希望，加之從失戀以來，爲了生活爭扎得疲勞，他便不能再生活了。

2·因了第一個原因，他這晚的心裏有了種種的變化：

A 他心寒了，他說："多可惜，這兒沒有火爐，我覺得冷呀！"其實是他的心寒而不是屋冷。

B 這晚他也會累了，他說："我今晚上累死了……"

C 這晚他心地變弱了，他說："你也哭起來了，奇怪，我今晚不知道什麼緣故，會看見這許多人哭。我今天到過火車站，見一個老婆子，她祇有一個人，她在哭，奇怪！"

D 這晚他不再把傻大姐當玩物，而且特別同情起他來，他說："傻大姐，我的

老朋友，你的孩子們都好嗎？你穿了雨衣來嗎？外面雨下得很大，這錢給你坐車子去，拿了，不用客氣。"

E 這晚他驚惶起來了，他說："我驚惶起來了，一切就可以這樣完結了嗎？"

F 這晚他會記起麗采來了，而且承認他是愛過她的了，他說："至於麗采，我現在想不起她了，可是曾經有一個時期我是愛她的，曾經有什麽？悲苦傷心，我的天呀。"

G 這晚他還像結賬似地，把失戀以後的種種過去，都回憶了一遍，他覺得他是變得不可設想了，而且默認他的變，是爲了麗采，他的強個性也會哭起來了，他哭着說："種種的已往都是有的，但種種的已往可都是空的。"

最後他想前想後，都覺得自己是在黑暗裏，他

說,"現在是十一點了,太陽大約要七點鐘才升起來,還有多少時候的黑暗呀?還有許多,還有許多黑暗",黑暗是他那種慘澹生活的象徵,要七點鐘才升起來的太陽是離他很遠的光明的象徵,他等不及他的太陽了,他等不及他的光明了,他就在這晚上自殺了。

一九二九,五,十五。

(附註;現代書局有朱攘丞譯的"狗底跳舞"單印本。)

十九

Center of stage

"他導演連 Center of stage 都不懂的!"

"他導演總吃虧,我不讓我站 Center of stage!"

"你站在 Center of stage,你是個要角呀!"

平常老聽見演員們把 Center of stage 看得這麼重,在初我也很迷信這是一個好地位,然而,當我演了文舅舅以後,我可證實了這話不盡然了。

在文舅舅的四幕裏,導演老叫我站在舞臺的邊上,不是左面的邊上,便是右面的邊上,然而呢,觀衆卻依舊能夠注意到。

所以我相信,要是你在着舞臺上,就不會給觀

衆所遺忘，祇要曉得觀衆的心理是多麼貪，便可相信這話了，我們也做過觀衆，便認知道觀衆的心理。

觀衆不但不肯放過臺上的一切，並且常偸偸地留心幕縫，門後，窗外的東西，有時還希望佈景倒下來讓他們看看後臺的情形。

觀衆旣是這般貪，那末祇要不站在佈景的後面，這麼大的一個人便不會不被注意的。

如其太信了Center of stage，大家無形地趨向Cen ter of stage，那像蒼蠅哄在鹹肉上反不會雅觀了。

二〇

加作料

我的叔父沒有死以前，他的頭無時不在微微地點動，有一位老太太親戚見了便對我說：

“怕他快死了。”

我奇怪地問了爲什麼這是將死的現象，她便說：

“假如一個老年人的頭動，就要看他怎樣動，假如是搖頭，那就不會死，因爲閻王叫他去他不肯去，假如是點頭，那就要死了，因爲閻王叫他去他答應了。”

我聽了發笑了起來，但不久我叔父卻果真地

死了，於是那老太太便又對我說：

"是吧，我知道他快死了吧？"

我聽了更發笑，也便記住了這回事。

後來，我演桃花源的第三幕，曾學過我叔父的樣子，但不知觀衆有沒有見了我的頭連想到閻王？

再後。看了 Emil Jannings 的老頭子，見他的頭也是這般動，覺得很幫助了他所要表演的老，我以觀衆的地位這樣地感到，同時相信了當時也一定幫助了我演的桃仙。

Jannings 的搖頭是不是劇本上註定的或是導演指示的，我不知道，但我卻不是，我是自己給"加"上的"作料"。

所謂加，便是劇本上所沒有，而要演員自己加上的。

所謂作料，是用來幫助演員的表演，使更像角色的碎雜的小動作（當然，反而使表演破壞的不能算。）

作料要預早有大批的進貨，然後派到角色的時候才可選擇而應用，進貨的來路是隨時隨地的觀察。

二一

讀詞與標點

我自己知道我是一個極笨的人，什麽事都不能一教就會，總是要機械地死學了才會的，就像演戲，我們的戲不像京戲般有老師一板一眼的教，沒有辦法，祇有在暗中摸索。

關於動作的轉變，雖然那也不能盡善，在我已略可作則了，但是讀詞方面似乎比動作更難捉摸，不過也有個機械練習的方法，就是從標點方面着手來研究。

標點在標點學上雖有一定的規定，然而劇作者在戲本上的用法卻有各人不同，所以這裏所說

並不是完全根據劇作者，當由演員自己從新給審查。

演員把劇本上的標點審查過以後，凡是作者用得對的，照舊保留，如其作者用得不對的，把他改正，並且，爲讀詞的便利起見，可以有特別的用法，或另外杜造幾種標點出來，都是不妨。

以下略舉幾句劇詞及加了標點的讀法：——

"……"和"——"在文章中是相仿的意義，但在戲劇中要兩樣。

"——"是轉念或往下說不出的表示，例如：

你說的是不錯的，但是——

此類讀法就是把"——"前的字音拖長。

"——"又是自動的把話停頓，例如：

甲問：那是誰？

乙答：那是——（意思是不能說出，怕有干係。）此類讀法先要理會"那是"之後是那幾個字，假定是"那是我的妻子"，那麼

"那是我"三個字在心裏要讀得快慢調勻，不過前兩字出口，到第三字將出口時突然停住，這是一種情形的讀法；又如在開口說"那是"前已想到是有干涉而不能說，那麼就和上面轉念或住下說不出的表示一樣的讀法，把"——"前的字拉長。

"……"是話未了而被動停頓的，例如：

甲：我昨天碰到十個人；一個十歲；一個十五歲；一個二十歲；一個……

乙：得了，別嚕嗦了！

此類停頓，因爲是被對方聽着討厭而阻止的，所以須得要對方幫忙，接得湊巧，不過自己也得要有準備，要體會"……"是代表幾個什麼字，萬一對方接慢，就從嘴裏再帶幾個字出來，不然先停頓了再等對方來阻止就出了毛病了。

"……"也可作爲自己討厭而停頓，就如同樣

的句子:我昨天碰到十個人; 一個十歲;

一個十五歲;一個……

此類情形讀詞無法表現，惟借助於表情

了。

“!”和“?”是誰都會讀的。

Quotation mark，就是 “ 和 ” 這兩個記號，例

如

他說:“我肚子痛了!”

這種標點的最好讀法是把標點中的句子

讀得和平常自己的語調不同些，以示是

仿人的口氣，假如其人(卽“他”。)也出場

是角色的話，那末最好是學他的語氣，使

觀衆一聽就想像到是誰的語調，不過不

能過火，否則會引觀衆發笑。

“，”是全意未完的標點，“。”是全意已完的標點，“:”是往後要說的一個總帽，“;”是幾層意思或兩層相對意思的分隔，這數種標點的讀法雖然很

難，但祇要引一句句子作例，就可很明顯地看出其不同，而且讀之自有分別，例如：

"這太不公平了。"

"這太不公平了，你讓他舒舒服服地睡在那兒。"

"這太不公平了：你讓他舒舒服服的睡在那兒；卻要我辛辛苦苦地坐在這兒等他。"

以上第一句意思已全，所以"了"字讀得着實，以表停頓，第二句"了"字後尚有餘意，所以了字要讀得稍浮，第三句的"這太不公平了"要讀得使人聽了起"爲什麽不公平"的疑問，然後用以下解釋，"；"前後的兩句是對照句，讀的時候要留意對照字眼，如"讓他"對"要我"，"舒舒服服"對"辛辛苦苦"，"睡"對"坐"，"那兒"對"這兒"，最後的"等他"是單獨的，卻也正好是在句末，很可另外讀開，讀得着實，表示出"。"來。

上面所舉僅是個大概，如拿全篇劇本來看，困難不知有着多少，眞不知將費多少時間才能研究完全呢！

二二

過火與不足

過與不及同病也。

過火是毛病，是說表演得太過誇張。平常自以爲會做戲的演員，和受了平劇和文明戲的影響的演員常會犯這個毛病的。

不足也是毛病，是說表演得還不夠所需要的。平常膽小的演員，和受了電影的影響（電影因爲要放大的緣故，不能太過誇張，然而舞台是把一切都要送到最後一排觀衆的眼裏和耳裏的，所以以電影的動作搬上舞台就會不足了。）的演員常會犯這毛病。

過火與不足不僅指動作和發音，化裝也一樣有。譬如一條太深的縐紋是化裝的過火一條太淡的縐紋是化裝的不足。

提起化裝，就覺得這是件難事，譬如你把縐紋畫得淡一點，最後一排的觀衆會說你不足；若把縐紋畫得深一點，最前一排的觀衆會說你過火。所以，爲兩全計，我們祇有採取折中的方法，那就是適合最中心的觀衆，祇要最中心的觀衆不感到過火也不感到不足就算了。

實在不僅化裝是如此，動作和發音也一樣，有時我們在同一點上會聽見兩個相反的批評，會聽見第一排的觀衆說過火，也會聽見末一排的觀衆說不足，所以動作和發音也可以和化裝一個樣——適合最中心的觀衆。

我平常聽見觀衆們給我關於過火和不足的批評時，老是反問一聲批評者坐的第幾排，用意也就在於此。

講技巧的難易，過火倒比不足較容易，因爲演員們一上了臺就覺得自己是來演戲的，不自知地賣力起來，於是過火了；然而不足倒是要有抑止的修養，多少不足的演員把戲看得嚴重是眞的。因此，在事實上過火的毛病比不足的多見。

講觀衆的感覺，那末與其是過火，寧願是不足，因爲不足的感覺是刺激的不夠，過火的感覺是厭惡。

自然，不過而足是最好的。

二三

帶戲上場與帶戲下場

"帶戲上場"與"帶戲下場"是兩句文明戲的批評詞。

帶戲上場是說演員上場的時候"便"帶着戲。

帶戲下場是說演員下場的時候"還"帶着戲。

這是批評演員做戲的認眞。

認眞，本來祇有文明戲演員需要這樣給誇奬，我們戲裏的演員本不該有不認眞的現象。

然而事實上，有許多初次上臺的演員，尤其是初次上台的女演員，他們上場的時候是知道帶着戲的，可是下場的時候，老是還未下場就丟了戲。

這原因是：

1·上場是他們面向着觀衆。

2·上場是他們戲的開始

因了第一個原因便不敢馬虎，因了第二個原因就極想認眞；而下場，他們以爲是責任已完，而且像駝鳥的心裏一樣，以爲自己看不見人，人也看不見自己，所以丟了戲。

但這是多大的錯誤，一個演員在沒有下場的以前，他並未完了他的責任，觀衆的眼也決不放過他的呀！

二四

俄國大茶館

辛酉演"文舅舅"的以前，派了我演文舅舅，這使我很有點躭心。

這是一齣俄國戲，雖然把劇詞譯成了中文，戲可還要穿着俄國服裝演。

文舅舅是一個四十七歲的，未婚的，革命前的俄國農民。該穿怎樣的服裝？該怎樣的化裝？該怎樣的動作？我眞有些茫無頭緒。

講經驗，我沒有做過俄國的農民，講模仿我沒有見過俄國的農民，講想像我又一點不能想像俄國的農民該怎樣？

幸虧上海也有着一批俄國人，我想惟有從他們身上去加以觀察吧，於是就每星期六和星期日上俄國人菜館裏去吃飯，三個多月的排演中，很少有間斷。

在那裏我見了許多各色各樣的俄國人，他們有的喝醉了 Vodka 爬在桌上睡着了，有的拿了一份報或一本書會看上幾小時不走，有的呆呆地望着一處在出神……

從他們的身上我解決了服裝的問題，也解決了化裝的問題，還看出了他們的沉默，深遠，幽靜，隨時像是在思索，深刻的目光……和種種。

於是在上演以前我就不再膽怯了，我似乎已有了把握；但出演後接到了兩點的批評，批評是從導演朱穰丞轉告我的，所以不清楚給批評的是誰，好像是孫師毅，不知是師毅的朋友？

批評的第一點是褲子上多了兩個像馬褲樣的袋，說俄國革命前的農民不穿這樣的褲。批評的第

二點是說太低頭，說革命前的俄國農民不這樣低頭。

對於這兩點批評我都相信是對的，因爲：

第一點，有了這樣一個袋就像是馬褲，馬褲是騎馬的人才穿的。

第二點，革命前的農民便是被壓迫的階級，他們不會這樣低頭，一則因爲他們有未來的理想和希望在他們的心頭，二則他們要都這樣子低頭俄國便不會有革命。

我承認這兩點的批評有相當的理由，因此我便自責我觀察的疏忽了；但是，這也是有着原因的。

第一點，褲子，我確乎在俄國大衆館裏看見很多穿這樣褲子的窮俄國人，所以我這樣的效法；然而過後想來，我才覺得這些窮俄國人的服裝，也許是吳淞路或是北京路買來的舊貨，他們的服裝是已經不能代表俄國的了。

第二點，低頭，我也確乎在俄國大菜館看見很多的俄國人是這樣，所以我也這樣效法，然而過後才想到，這些是白俄，是革命前的統治階級，他們是被逐出境來的，他們現在雖然穿得像個告化子，很帶着悲哀，然而他們的悲哀是小資產階級戀舊的悲哀，拿他們做範本來模仿一個革命前的俄國農民確乎是一種錯誤。

在我受到這兩種批評之後，我更覺得演戲之難了，然而呢，我卻更感到演戲的興味了。

二五

演劇的先生

當我最近在陳英士堂演了"妒"以後，聽見槐秋兄的批評說：

"在妒裏，演劇的先生太多，而不是他自己。"

演劇而有先生，好像很奇特，因爲我們的戲旣不是平劇，又不是崐曲，那裏也用得着先生呢？然而不是這個意思，我是很了解批評者的意思的，他的意思是說：

"模仿太多，而沒有自己的創造。"

所謂模仿，無非是指我模仿歐美電影。

關於這一點，我有幾點意見要提出討論的：

第一點是關於"是自己和不是自己"，批評者是說我演劇的先生太多，模仿得太多，而失了我自己了，這是我所承認的事實，但是我不承認這是一種劣點。演劇的方法原有兩種：一種是在不同的戲裏是不同的自己；一種是在不同的戲裏是不同的角色。我是始終採用後者的，(請參閱"不同的角色和不同的自己"那篇短文。)但我也不因爲自己是愛好以後者的演出方法來反對以前者作演出方法的人；不過我覺得演劇見自己也好，不見自己也好，祇要演出的角色是合乎劇中人的個性。

第二點是關於"創造和模仿"，槐秋兄後來又當面的對我說，"模仿太多就失了創造"，這意思就是說無論那一件藝術是不能沒有創造的，否則就不能成爲藝術，這是我所了解的，我那篇"Artist 與 Artisan"的短文裏就有這個意思；不過呢，我覺得一個演員和其他

的藝術家不同，我自己雖然也是一個演員，但是我從來不把演員的地位看得太高，我以爲演員是不能像其他的藝術家一樣可以盡量的創造的，爲顧全整個戲劇的存在，演員是不能有盡量的創造的。戈登格雷之所以要提倡用傀儡當演員，就因爲以人當的演員常不能恰合劇本的歸定和導演的安排，因爲人是太有了靈魂了，心血來潮時會無形中流露了他個人的創造，破壞了整個戲劇的進展。所以爲全戲劇計，演員別把自己看得太了不得，要明白演員僅是個傀儡，演員所要盡的責任僅是成就劇作者和導演者所指定要描摹的個性，所謂描摹就是借經驗所歷，觀察所見，想像所得來模仿，演員的重要工作是模仿，演員把各種模仿所得的成分綜合起來成了劇中所需要的角色就是演員的創造，這是我的見解。

第三點是關於"以電影爲先生"，有很多

人都以爲我演戲是專以歐美電影爲藍本的，以爲我是專以學像那一個人爲得意的，這是一種誤會，我想我還不至於這般地傻；不過我採取他們的成分來模仿則有之。我覺得演員若光靠自己的經驗，觀察，想像來表演是不夠的，因爲每人的生活是有限的。爲了要增加表演的材料，我就向歐美電影作批發，我批發的方法是研究他們各人所扮演的個性，和他們的特長，再研究他們的個性和特長的表演方法，我研究他們各人的臉部輪廓，研究他們眼神的注視，研究他們肌肉和縐紋的運用，我過去曾拍過的十張化裝照便是爲我所研究的做一個記錄，也並非光是顯示化裝技巧的。我把他們加以研究了以後是把他們當作許多材料，譬如 Colman 的眼神我當他是一種材料，Chaplin 的苦笑我也當他是一種材料，說不定在那一個戲的角色同時需要這兩種材料時，

我就把這兩種材料同時模仿了作爲一種新的創造。譬如我演酒後，就有幾處採用了 Menjou 的高低眉毛，眼角看人，鼻旁縐紋，咬下嘴唇，雖然這些成分會顯示了老，但同時也會顯示了生活的經驗。我之敢大膽地在一個年輕的化裝上運用這些肌肉和縐紋是有理由的：一則是劇本上有三十歲的男子這樣一句話；二則我認定丁西林的作品是近於王爾德的一派的，Menjou 是再好也沒有的王爾德代表，就個性講，酒後中的男子是俏皮而非常熟悉女子心理的，所以我在幾處地方把 Menjou 的成分運用了進去。我以爲採取他們的成分不是壞的，祇要不是沒有劇本根據，糊亂地活乔就是了。

二六

再論沒有自己

關於“有沒有自己”的問題，又有人對我這樣地說：“你有你自己的東西，為什麽要模仿歐美電影呢？”

這一點，在前文“以電影為先生”的那節裏已經講起了，不妨在這裏再補充地解釋一下。

我承認在我的表演中有模仿歐美電影的地方，但是我卻不能承認我每齣戲裏都是模仿歐美電影的。假如說我在炭礦夫，文舅舅，狗的跳舞這些戲裏有模仿於歐美電影，我承認，但是我可怎樣也不能承認在桃花源或父歸中有模仿歐美電影

的，我想觀衆也不能指點出我在這兩齣戲中有模仿歐美電影的地方吧？

故然，我不是父歸中的長子，也不是桃花源中的桃仙，我演這兩個角色也還是靠模仿，那是因爲演員要演像一個角色就根本要模仿（在前文也已經說過了），否則就除非是一齣專爲這個演員所寫的戲，而且戲中的事實是與演員本身所經的事實完全沒兩樣。這一層，我相信觀衆們也能同意的。

那末，爲什麽我在桃花源和父歸中從別的方面得來的模仿觀衆不反對，而要反對我在炭礦夫，文舅舅和狗的跳舞中從歐美電影中得來的模仿呢？

是不是誤會我把歐美的明星當作了偶像所以模仿他們的？

如其是起了這樣的誤會，那我得聲明了：我在桃花源和父歸中的所以不模仿他們是因爲這兩個是中國人；而在炭礦夫，文舅舅，和狗的跳舞中要

模仿他們是因爲那幾個角色都是外國人，因爲我的環境中所接觸的外國人太少，不能不借助於他們。

也許又有人會責問我，問我在妒和酒後中間都是演的中國人，爲什麼也有模仿電影的動作呢？

在妒和酒後中我有模仿他們是我承認的，但是那是另外一個理由的，那因爲這兩個是代表現在所謂摩登青年的，據我的觀察，現在的一般青年，他們的一切舉止早有了電影動作的影響，這祇要一看摩登的大學生就可明白了。所以我在這兩齣戲裏是因爲要模仿像摩登青年而模仿電影的。

再一點，像"大飯店"影片中 Wallace Berry 的暴燥動作，活像從前"G··· Garbo"影片中"Von Strohein，但是爲什麼人家不說他是模仿呢？我也相信那不會是 Wallace Berry 模仿 Von Strohien，而是各人相同地模仿了一個暴燥動作的個性。

同樣的情形，我演西方人的角色，也不是完全

模仿電影的，有時也從親眼所見的西方人那裏得來的，譬如我演文負員，有地方我直認不諱是模仿Volga，Volga裏的俠盜雷森，而有地方是從二三十次的俄國大菜館的拜訪得來的（可請參閱俄國大菜館一文），但是，因爲在化裝上和俠盜雷森像，觀衆也不問心情的完全相反就說我是模仿他了，其實，就化裝的一點說，我也不過是模仿一個俄國人，他也不過是模仿一個俄國人，和 Wallace Beary 和Von Strohein 還不是同樣？

所以，我還是這樣說，我演戲是主張“在不同的戲裏是不同的角色”的，如其角色的個性需要變，變得一點不見我自己，我就願意變。

二七

粗線條與細線條

在繪畫中有粗線條與細線條的分別，那就是指筆觸的粗細，粗的筆觸 Rough touch 就叫做粗線條，細的筆觸 Careful touch 就叫做細線條。

中國的古畫中也同樣有這樣的分別，我記得在中國古畫中的細線條是叫做“工筆”，粗線條叫做“潑筆”。細線條是把葉的脛，花瓣的絲流都畫上的，惲南田的作品就屬於這一類，但是還有比他更細的；粗線條則用一個粗的輪廓來表演的，王一亭的早期東西我沒有見，而他近年的作品就是這一類，雖然那也不是頂粗的，頂粗的中畫，以我所見

是要算那條墨龍的中堂了。

粗線條與細線條原是繪畫中的名字，但是在戲劇中我們也應用了。一次，槐秋兄出於很誠懇地勸我說：

“你以後不要專演細線條的戲，也該演一下粗線條的戲來換一換口味。”

我也同意了他的話，接受了他的勸告；不過仔細的想一下，我覺得這話不能這樣含混地聽過的，這話裏是應當有兩層的解釋的：

1.第一層是指劇本線條的粗線。譬如把酒後和未完成的傑作兩個劇本來作比，就誰都可以看出前者是細線條，後者是粗線條。

2.第二層是指表演線條的粗細。譬如看槐秋兄的戲是要抓住他的全身的，因為他多用他的大動作，他的表演就是粗線條；若看我的戲呢，有時會全身一點無動靜，而戲僅在臉部或眼睛，這就是表演的細線條。

如其這樣地一分析，那末我對於槐秋兄的勸告祇能接受其一半而不能接受其全部了，我接受的是第一層，而不是第二層。

以畫論，細線條的工筆有時會近於古典，我是相信的；以一切的藝術論，爲時代的關係，都祇用粗線條來表現其輪廓，粗線條比細線條要有力量，也是我所承認的。

不過，細線條比粗線條格外地寫實，也是不能否認的，而戲劇是比別的藝術更需要寫實的。譬如繪畫可以把一個人的左手畫得非常小而把他的右手畫得特別大，但是戲劇中卻不能化一個不成人樣的裝，或是做些非人的動作。

況且戲劇又和別的藝術不一樣，譬如彫刻的力是在它輪廓的線條上，繪畫的力是在它筆觸的線條上，而戲劇的力則不一定全憑着動作之大，在描寫內心的戲中，有時祇要一瞪眼會得到很大的力量的。

所以，我對於第一層多選粗線條的劇本演一下來換一換口味，是我所接受的，因爲我承認劇本是有粗線條和細線條的分別的。

至於第二層，我以爲演劇又不和繪畫同，繪畫在一張畫面上用粗線條則用統一的粗線條，用細線條則用統一的細線條，而表演不一定，表演應當依據劇本的個性，該用大動作的時候用大動作，該用小動作的時候用小動作，儘可以在一幕戲中把粗細線條都用上，而決不會有不統一或不調和的毛病，因爲到底畫面上的粗細線條是見諸於形的，而表演的粗細線條不過一個抽象的代名字。

我以爲演員在審定劇本的時候是應當判斷該劇是粗線條或細線條，至少該判斷該劇的粗細成分那一方面多，但在表演的時候，則僅需根據個性而實行其：——

"寫大字，用大筆；寫小字，用小筆。"就行了。不知槐秋兄以爲然否？

二八

Hard action與Soft action

談起了粗線條與細線條，使我想起也把 hard action 與 soft action 談一談。

hard action 是一種比較線條直的動作。

soft action 是一種比較線條曲的動作。

線條直的動作，有力是好處，但是殭硬就是它的壞處。

譬如 John Barrymore 的動作，便有很多地方是用的 hard action，力是很足，可是很殭硬。

線條曲的動作，自然是好處，但是它的壞處是乏力。

譬如 Janet Gaynor 的戲，力雖沒有，但是很自然。

hard action 往往有角的，那就是因爲直線條的關係，如其是 soft action，那末從這一點轉到那一點的時候會成一個弧形，而 hard action 則成一個三角，這尖銳的角會使觀衆看了不快感，因此就感殭硬而不自然了。

hard acrion 要用得適當，才不令觀衆感到不自然，而顯了他的力，那就要看角色的個性而定了。

譬如 Barrymore 的最近片子中常感到他動作的過火和殭硬，那因爲他最近的角色不需要 hard action 而他用了 ha-d action 了，於是被觀衆發覺了他動作的角。

他從前的片子也還是同樣地使用 hard action，但是觀衆並不覺得他殭硬而反覺得他有力，那因爲他從前演的角色像 Don Jaun 是個性極強的男

子，Sea Beast 和軍閥末路和其他的片子中大半是因失戀而變成殘酷的角色，有角的，直線條的 hard action 也就是個性所需要。

Gaynor 之爲 Gaynor，她的 soft action 幫助了她成功一個柔弱的女子，她的個性也祇有適用 soft action 的。

還有東方人的性格，以普徧講，不及西方人的強，所以東方人以多用 soft action，少用 hard action 爲妙。

爲了東方人和西方人的性格不同，我在扮演東方人的時候，絕對未曾用過 hard action 過，因爲我不敢。

又爲了 hard action 的難用和容易露破綻，我演西方人的時候，也祇有狗的跳舞第二幕以後用過幾次，那因爲翟漢禮那角色的個性強得很，而且那是他失戀以後，內心含着殘酷，大有向人生報復這幾點的緣故。

辛酉劇團的同志，也是復旦劇社的演員唐玄凡，很喜歡用 hard action，他很善用，但因為 hard action 實在不容易用的緣故，有時他也難免常露出不自然了，這是他自己也承認的。

二九

動作與讀詞的難易比較

動作比讀詞容易是無需有疑義的，因爲動作祇要生理上沒有殘缺可以經短時期的訓練而做到的，但是發音不成，就以國語講已經不是短時期所容易訓練的，况且發音又得看喪氣，口腔，聲帶，肺量，丹田都得有不斷續的操練的，所以這二者是無需比量的。

這裏要談的，是重於動作的戲和重於讀詞的戲何者較易成功？

最近上海的非職業劇人在陳英士堂聯合公演了十二個戲，事前僅十天的籌備，當然手脚慌亂得

要命，到上演前的最後兩天又突然地發生了兩件意外；"母親"劇中的母親和"母歸"劇中的母親都因家庭的關係不能就職了，於是祇得在最後一天上拖了兩位女士來代替。

出演的結果是：母親中的母親出於意料的成功；母歸中的母親出於不料的失敗。

論過去演劇的記錄，論表演的天才，母歸中的母親卻在母親中的母親以上，論努力，兩個也同樣的努力，雖然僅一天的排演，然而結果怎會這樣地異殊呢？

那因爲母親是重動作的戲，母歸是重讀詞的戲，重讀詞的戲確乎要比重動作戲難演，譬如易卜生，蕭伯納和武者小路實篤的戲不容易演，就因爲以全劇的比量講，他們的戲都是讀詞重於動作的。

至於重讀詞的戲要比重動作的戲難演的理由是：——

1.根本發音比動作難，動作可以由短時

期的訓練來成就而發音不可能，已經是第一個理由。

2. 戲劇雖然是視覺和聽覺二者的刺激，然而觀衆的愛好是視覺的刺激較重於聽覺，所以觀衆對於聽覺無耐性。

3. 戲劇是重動作的，因此劇場的觀衆和音樂會的觀衆心理不同，音樂會的觀衆所帶進會場的主要的是耳朵，但是劇場的觀衆是眼睛。

4. 戲劇中，動作大部是演員們互相聯合的，就是一齊靜着的時候，觀衆視線所屬也是全舞臺面的，不會注視着個人，所以動作還可以少被觀衆抓破綻；但是發音則不然，戲劇中很少有同時發言的，大部總是各人各講的，所以僅連一個錯字都不十分容易在觀衆的耳朵上帶過。

由以上幾點看來，可以認定重讀詞的戲要比

重動作的戲難於得好的效果。

所以一個演員在平時應該把發音比動作更有深切的修養，因爲：——

一則，發音須要修養的項目比動作多。

二則，發音不能像動作一樣由短時期的訓練可以成功的。

三則，重發音的戲比重動作的戲難演。

三〇
趣劇喜劇與悲劇

普通常以描寫死亡離散的戲劇名之爲悲劇 Tragedy。

以描寫團聚和好的戲劇名之爲喜劇 Comedy。

又以喜笑詼諧的戲劇名之爲趣劇 Farce。

演員們因爲明白了這些，在表演中就無形地也分了方法;還有許多演員更極力地主張,以爲表演是絕對地需要隨了戲劇的性質而改變方法的。譬如演悲劇的表演就應當嚴重，不能打破了悲劇的空氣；演喜劇就可以比較的輕快；演趣劇就稍爲過火些也不要緊。

在理講，這樣地分別方法是不會錯的；然而平常戲劇的分類不止於此，此外還有什麽 Comedy——Tragedy，Tragedy——Comedy，Comedy——Farce，Farce —— Comedy，要是在這一類戲裏則表演的方法將如之何呢？

況且，把悲劇用悲劇的表演法，趣劇用趣劇的表演法，那末無形中將釀成了派別，將和文明戲一樣有起什麽超等悲旦和滑稽名角來。

所以我以爲演員們無需這樣地弄巧成拙，演員的表演還是根據了劇中人的個性是不會有錯的。

二一

正派與反派

我們的戲劇，原沒有什麼派別的，可是無形中大家常習慣地脫口而出有"正派"和"反派"的命名。

所謂正派和反派就是把所有的角色，無論男女，都分成兩派：正派是好人，反派是壞人。

這樣的分法原是可笑的，因爲人的個性決不是這樣單純的。過去戲劇協社出演的少奶奶的扇子中的張亦公和李不魯，就被這樣單純的分派方法給演糟了，因爲這兩個個性在享樂主義的王爾德戲中，王爾德筆下，王爾德眼裏，是兩個超然自

得的名士，即使分派也該是正派的；不過在一般社會看來這兩個卻是反派的角色，於是在出演的時候，便把這兩個名士演成了類於上海一般開旅館喫花酒的大少爺模樣，這是一個很大的錯誤，因為享樂主義的名士和開旅館吃花酒的大少爺雖然同樣是享樂，然而前者多少比後者還了解一些 arts for arts 的藝術，所以把這樣兩個角色完全演成了反派是很大的錯誤，那錯誤的原因就在於分了正派和反派的派別，從當時演李不鲁的陳憲謨的一句話裏便可證明了，他說：

"這次洪深不叫我演正派，而叫我演反派了。"

這原是很久以前的事了，原沒有再提出的必要；我不過要找一個為正派和反派的分派所誤事的證據，就隨便地談起這回事，因為一時想不起別的來。

可是話得說回來，正派和反派的派別雖然不該分，但自己所演的角色要觀衆同情或是厭憎，做

演員的是該弄清楚的。

假如所演的角色是需要觀衆同情的，那末在表演中該步步留神，不能有使觀衆厭憎的破綻，失去了觀衆的同情。

假如所演的角色是需要給觀衆厭憎的，那末在表演中也該步步留神，不要移動了重心，讓觀衆的同情加到了自己身上。

在表演中要維持觀衆對自己的同情或厭憎，是需要技巧的，那些技巧又該是根據劇本個性而來的。

有許多角色的個性是要變的；有的先需要觀衆的同情後又需要觀衆的厭憎，譬如黑蝙蝠中的偵探在先是需要觀衆的同情的，往後被發覺了他就是大盜黑蝙蝠的化身時就一變而需要觀衆的厭憎了；又如高爾基"母親"中的兒子在先當他不順母意的時候是會令人厭憎的，往後當他認清了出路不再苦悶潦倒的時候是會得人同情的。

假如這樣兩個角色是算正派呢還是算反派呢？所以我以爲還是以個性作表演的南針比較靠得住。

三二

舞臺與銀幕之難易

曾聽見銀幕的演員說:

"演話劇的演員不能演電影。"

也聽見舞台的演員說:

"演電影的演員不能演話劇。"

然則舞台與銀幕的表演到底何者較難，何者較易呢?

我說一句公道話是:

"各有其難，也各有其易。"

譬如以演員的化裝，動作和發音的三部分來講(自然這裏的銀幕是指有聲電影，因爲無聲的運

語上部部不全，自然是較舞台爲易了），就各有難易不同的地方，不妨拿來比一下：

1·以化裝論，舞台的可以粗糙是舞台的易，然而銀幕有光的變幻和鏡頭的安置來幫助是銀幕的便宜。

2·以動作論，銀幕比舞台更容易過火是銀幕的難，然而舞台不像銀幕可以有特寫(Close up)，動作容易有不足，也是舞台的難。

3·以發音論，銀幕的發音被機器把握着是銀幕的難，但是銀幕不像舞台上那般需要氣，也是銀幕的易。

4·論情感，銀幕的情感片段是難處，但是舞台的情感要維久也是難處。

總之，我以爲各有其難處，也各有其易處，舞台的演員也不能以舞台所難和銀幕所易的來作比，銀幕的演員也不能以銀幕所難和舞台所易的來作比，這是一句很公道的話。

三三

老太婆是否可以用男人扮？

幾年來我們的女同志們也漸漸地增加，因之也再沒有男扮女，女扮男的陋習，但是劇中的老太婆用男的來扮演的事實依然還有，其原因何在也難以考據。

最近爲了老太婆是否可以由男人扮的問題又引起了兩位朋友的辯論。說不可以的理由是：

"用男的扮女的或用女的扮男的不會有男扮男，女扮女那樣地自然。"

在認爲可以的理由是：

"用男的扮女的不一定會不像，梅蘭芳就

是一個例。”

這一場辯論我當時沒有聽見有結論，然而在我以爲，也不一定要有辯論的結論，因爲辯論究竟還是空談，倒不如用事實來證明，就是讓那位先生來嘗試一下，讓他扮一次老太婆，如其觀衆們不發覺那老太婆是一個男人扮的，那末老太婆也不妨用男人扮。

我以爲，什麼事都是以事實來證明，要比空談有効得多。

三四

關於說妒的不夠酸

我在妒的說明書上是這樣地寫着：

“一個字的劇名，

“二個人的角色，

“三場的分幕，

“有甜酸苦辣的味兒：

“甜的是那對男女的愛；

“酸的是嫉妒的醋味兒；

“苦的是黑暗環境中的掙扎；

“辣的是法網的不容情。”

這裏我把妒的內容都已包括在中間了，當我

演的時候，我在第一幕中表現甜和酸，在第二幕中表現苦，在第三幕中是由苦轉到辣。

我自信把甜酸苦辣在三幕中這樣地分配也不會錯，然而當出演後聽到一句批評說：

"妳的酸味兒不夠。"

這批評我起初不十分了解，我以爲酸的成分在第一幕中已經不少了。譬如，一出場的時候男的對女的瞪眼，送茶的時候把口香糖吐在杯裏，這一些動作不是技巧地在發言前就顯示了酸味了嗎？而且不是很明顯地告訴了觀衆是男的在吃女的醋嗎？又如後來男的聽見女的提起乾爹的不高興，聽見電話的炸破氣球，看見戒指的追根盤問，這種種不都已表示了妒意嗎？爲什麽還說不夠呢？

我起初實在不了解批評者說酸得不夠的原因，後來我懂了，我懂得批評者的意思是說那酸的力量不夠做殺人的原動力，然而這是一個大錯誤，那錯誤之點是在於：

1•批評者沒有看清劇本，他沒有清楚第一幕和第二幕是相隔了好些時候了。

2•批評者誤會了殺人的動力就是第一幕的嫉妒。

這兩點都是誤解了，我可以根據劇本來作一翻解釋。

1•關於第一點，在第二幕中有一句劇詞可以證明，那男的說，“自從那天你答應我到西湖去到現在已經一個多月了”，她答應他到西湖去便是第一幕的那晚上。

2•關於第二點，第一幕和第二幕既然相隔這些時，第二幕的前一夜的殺人就決不會再是第一幕的嫉妒做的原動力。況且第一幕的嫉妒僅是爲了一些小事，那祇要看第一幕的劇本並不把嫉妒寫得怎樣嚴重就可以見到的。劇本上雖然也沒有說明是嫉妒些什麼，但是由猜度所得，一定是從跳舞場（因爲劇本上

註着他們是從跳舞場回來。）受了一些誤會，才回家吵起來的。可是劇本描寫嫉妒的線也不是直的，是彎曲的，有好多次因爲女的提起了乾爹，看見了戒指，及其他的原因，嫉妒的線似乎要向上發展了，但是接着總是被女的幾下子溫柔一來，寫嫉妒的線就曲折了，由酸而變甜了。所以在劇本的範圍之內，第一幕中演員祇得做一盆糖醋排骨，而沒有方法把糖質撇清，成一瓶不攙水的鎮江醋的。還有一個證明可以見到第一幕的嫉妒不是殺人的動力，就是第一幕的結束，如其第一幕的嫉妒是殺人的動力的話，那末第一幕的結束決不再是這樣平靜，劇本描寫嫉妒的線應該是向上而不是現在樣地向下。

就劇本的範圍而講，酸的成分實在無法再多了，我想批評者一定是誤會了劇本才是這樣說的，不知是否？

我對於接受批評的態度，在“接受批評”那篇文章裏就可以見到，這篇東西並非表示我的倔強，是處於研究的態度，我始終是歡迎批評的，我單怕有一日沒有人再給我批評，因爲那是我不會再有進步的末日。

三五

觀衆的注意

演員們常以爲 Center of stage 是最容易被觀衆所注意的，此外的地位都沒有這般的優越，然而這是錯誤的。

觀衆是很貪的，祇要他們目力所能及的他們都不肯放鬆，這是在 "Center of stage" 裏已經談過了。

這裏想根據了觀衆的心裏來研究一下他們的注意力：

1. 在開幕的以前，觀衆的注意力是散的，但當開幕的鈴聲，銀角或其他的記號發了以

後，觀衆的注意力便漸漸地集中到舞台上了。平常先把劇場的燈熄滅，開亮了台燈，然後再慢慢地開幕就是要用燈光的效果來更快地集中觀衆的注意力。

2.開幕後，觀衆的注意力是落在整個的舞台面上的，觀衆的心理確乎是很貪，在這一刹那間，他們老想一下子就把所有的一切都印到網膜上去，他們要看燈光，要看佈景，要看道具，要看在場的演員，甚至窗外襯景，門縫後的秘密，牆上掛的裝飾，桌上擺的另件和演員手上拿的東西他們都注意到，不但如此，他們竟還注意到演員臉上的每一條縐紋。所以在這樣情景之下，第一個開口或是第一個動作的演員就不能一拉起幕就立刻開始自己的工作，因爲觀衆注意各件東西的程序，大都是從全部而到局部的，當他們還沒有滿足他們的觀察之前，他們是不大肯犧牲了全部的觀

察而來注意到你的，所以最好是在開幕後有一點休息以後再開始第一句劇詞或第一個動作，那末觀衆的注意力就會集中到你的身上來。

3·觀衆是注意動的，我在"動作與讀詞的難易比較"那篇東西裏已經說過，劇場的觀衆是以視覺做主體的，所以在一個演員說話的時候，其餘的演員絕對應當輔助他，而不能用任何動作來吸引了觀衆的注意力去，否則，一個無論怎樣讀詞好的演員會被其他演員的一個什麼動作來破壞了觀衆對他集中的注意力。

4·在動作的大小中，觀衆是注意大的，譬如兩個演員同是坐着的時候，觀衆會同樣注意的，若是一個站起來走的時候，觀衆的注意力就落在走的一個了；又如左右兩門同時走進兩個人來的時候，觀衆也會同樣注意兩個

人，但若是一個改了奔進來，那末觀衆的注意力就被奔進來的一個奪去了。所以——

A 當戲劇在 Struggle 得最利害的時候，最主要的演員應當用最有力的動作來吸引觀衆。

B 小動作是平靜的時候在戲中應用的，因為祇有在平靜的戲中，觀衆才有餘暇來鑑賞你的小動作。

5. 以整個舞台面講，演員和佈景道具同樣地不過是構成舞台面的一個分子，不過演員是動的分子，戲是靠演員來進展就是了。但若以演員單獨講，那末每個演員都有吸引觀衆注意力全部的時候，然而，演員的身上又究竟是那一部分最容易吸引了觀衆的注意呢？關於這問，是有着兩種不同的答覆：

A 演員在動步的時候，演員的全身都是被注意的；在站住的時候，下部就失

去了觀衆的注意：當軀幹四肢都沒有動作的時候，臉部的肌肉是被注意了；若是臉部的肌肉也沒有動靜的時候，那末觀衆的全部注意力都集中到演員的眼神。

B 人目在注意一點的時候，不一定除了這點之外其餘的東西都看不見，所以觀衆視線的尖端常落在演員的眼睛，同時演員全身的其他部分也能夠看見，因為演員和觀衆距離遠，演員的全身都在觀衆視線的範圍內，這說法是說觀衆是沒有一個時候放鬆演員的眼神的，演員的眼神是觀衆注意的主體，全身的動作是附帶的。

我以爲這兩種說法雖然不同，但都是有理由的，我相信前者是代表看戲程度較淺的觀衆，因爲他們是完全被動的大小來支配他們的注意的，後者是代表看戲程度較高的觀

衆，因爲他們看戲不僅是看動作，還要看到角色的靈魂，演員的內心。因此在這樣情形之下，演員爲成全兩方面起見，祇要始終不鬆懈了眼神的戲，那末就是看戲程度高的觀衆一刻不放過你，也不用躭心。

最後，有一句很重要的話要聲明的，關於觀衆的注意力的集中和移動，演員們是該研究很清楚的，但可不要因爲太清楚了這些，在不需要觀衆注意自己而應當注意別人的時候也用了某種方法把觀衆的注意力吸引到自己身上來，那是錯的，不但是錯，而且做了戲劇的敗類了。

三六

經驗和觀察

記得小時[illegible]笑舞台看嫖客妓女雙服毒吧？秦哈哈扮一個嫖客，在台上洗脚，用開水燙脚氣，燙了又抓，那副燙和抓的神氣把一個脚氣病的人描摩得活像，使我看了印象深到現在還不能忘去他。

我不知道秦哈哈眞的有沒有濕氣；然而我之所以至今還記得他，是因爲我自己也有着同病，幾乎每晚要抓一次。

因了我自己也有脚氣病，所以我相信要是叫我也演這場戲，我也一定演得好，這是爲的什麼

呢？因爲演員自身有經驗。

× × ×

我有一個親戚，他有一副怪樣子，他跟人談話時候，老用右手的食指挖鼻糞，挖了又用食指和姆指一陣子地搓，搓成個圓彈，然後把食指向內捲起來，“得”的一下把它像子彈一樣向前彈出去。

我很想有機會的時候把這副怪樣也在台上來一下，這是我從他身上觀察得到的。

× × ×

由這兩件的醜相便可推想到：

演員的表演要仗各種的經驗。

經驗不足仗的時候要靠觀察。

這是誰都知道的，然而要補充的是：

演員的經驗或觀察要用到台上的時候，先要防到觀衆有沒有這一種經驗或觀察，至少要使觀衆能了解，否則也許會把俏眉眼做給瞎子看。

更其是，經驗和觀察都不能幫助時候所運用的想像。想像是連自己都沒有經驗過，也沒觀察到的，那更應當特別地留意，因爲也許在這一點上有經驗過，或觀察到的觀衆，而你的想像被他們證實了錯誤，那就是個破綻，倒過來講也一樣，如其所想像的不能合乎觀衆的理會，也同樣是缺點。



三七

我們爲什麼要化裝？

這題目我是抄襲來的，是陳大悲先生在光華出版的現代戲劇第二期中有這樣的題目的一篇文章。

陳先生在他的大作裏說：

“我們要化裝的第一個原因就是要遮羞”

然而我自演劇以來，可沒有一次是爲了怕羞而要化裝的，我眞覺得有些惶恐，我疑我是個老面皮。

據我所知，化裝的目的有三，在解答這三個目的以前，先假定生理上的健全和人相上的美，善，

樂，都是正面的（positive），假定生理上的病態和人相上的醜，惡，苦，都是反面的(negative)，那末，我們爲什麼要化裝便可以很容易解答了。

我們所以要化裝的目的有三：

1. 正面的——正面的化裝是演員本身的某部分原是病態的，醜的，惡的，或苦的，而要化裝健全的，美的，善的，或樂的。

2. 反面的——反面的化裝正好和正面的化裝向反。

3. 誇張的(exaggerative)——誇張的化裝是演員本身的各部都恰合劇中人的個性，無須向正，也須無向反，祇把本來的臉誇張一下就夠了。

正面和反面的化裝是爲要適合劇中人的個性，所以要化裝；而演員已恰合劇中人個性，還須有誇張的化裝是有兩個原因：

1. 就是要使劇場最後的觀衆也看得淸演

員的臉相，並且幫助表情。

2.是爲避免舞臺燈光所給的影響。

（節錄世界書局出版的拙作戲劇化裝術第三章。）

至於說害羞，我想凡是做到演員，不應該再有這種現象，不知陳先生覺得對不對？也許陳先生是特別怕羞一點吧？

三八

自己化裝與別人化裝

在中國的舞台上，演員的化裝常借助於別人，這是一件極大的缺憾，不惟偶然登台進場作戲的演員是如此，就是許多資格很老的演員也如此，其原因不外乎是：——

1.不信任自己，以爲自己總化不好，不如請對化裝有研究的人來代自己化裝，可以幫助自己化成一個較好的裝。

2.依賴，以爲動作和發音是直接表現給觀衆看的，是無可依賴的，而化裝是在幕後的事，不妨借助於人。

3.每次演完了戲，就和戲劇脫離了關係，平時不加以對各種臉相的觀察，也不把自己的臉部作研究，更不拿化裝品常常來實驗，因此上台的時候自己就不會化裝。

4.誤解了化裝主任的責任，以為化裝主任的責任就是替演員化裝的。

然而，這些都是錯誤的，一個演員的化裝是絕對應該自己化而不應該請教人的。

第一個理由，自己也不信任自己，那末還有誰能信任於你？無論如何自己是不能不信任自己的。

第二，依賴祇能度過暫時，萬一有一天失了依賴將如之何？不化裝總不能上台的。

第三，演員不僅是在排演的時間和上演的時候應該對戲劇盡力的，是應該隨時隨地在觀察，研究和實驗的，排演的時候不過是把平時所觀察，研究和實驗得來的做一番歸納

的工作，上演的時候是把排練所得的在觀衆前表現。

第四，化裝主任這職使在西方是沒有的，我們的劇團裏多這樣一個職使也不是要他代演員化裝的，他的責任是管理化裝品和統一演員們的化裝（譬如不讓一個父親化得比兒子年經），否則一齣四十個演員的戲而祇有一個化裝主任的話，那末他就得在開演前十幾個小時開始他的工作了，因爲每一個化裝需時在一刻鐘至半小時之間。

第五，化裝，動作和發音三者都是演員應有的技巧，如其演員自己不會化裝，就是技巧的不完全，應該和啞巴不能審定爲演員同論的。

第六，別人化裝不是一定化得好，就算一個化裝技巧很熟的人，若碰到他疲乏的時候，或是他心不在焉的時候。你的臉就會被他弄

精了。

第七，自己化裝可以隨自己意繪，自己熟悉自己的臉部，自己明瞭自己所演的角色的個性，別人總不會像自己瞭的周詳。

就以上幾個理由講，演員是應該自己化裝的，其實研究化裝和繪畫同樣的有濃厚的趣味，也許還過之，演員們的不肯平常多研究，無非偷懶，但是偷懶是不應該的。

三九

Artist與Artisan

Artist 是藝術家；Artisan 是藝術匠。

藝術家是要有靈魂的；藝術匠是祇有技巧的。

一個演員要是祇知道以技巧來表演，無論他的技巧怎樣地完好而沒有破綻，他至多不過等於一個最優等演文明戲的演員，他祇能稱爲演戲匠，無論也不配稱爲演劇家。

一個演劇家是不僅仗他的技巧，他還要體味到劇作者的理想，要在上演的時候，把劇作者在劇本中創成的角色的靈魂放進自己的軀殼裏，使自己完全變成了角色。

四十

天才到底是什麼？

"天才到底是什麼？"

我曾把這個疑問累次自己問自己，然而我總不能有解答，我覺得那似乎是和鬼一般的神祕。

因了我始終不能懂得什麼是天才，我便不信有天才，像我不曾見過鬼而不信有鬼一個樣。

我不知道什麼是天才，我祇知道怎樣叫努力。

卽使，天才是果眞有的話，那末有了天才再加以努力，不是可有更豐的收獲了？

願無論那個演員都不要聽了批評者的胡亂的恭維。信了自己眞是個天才，而疏忽了努力。